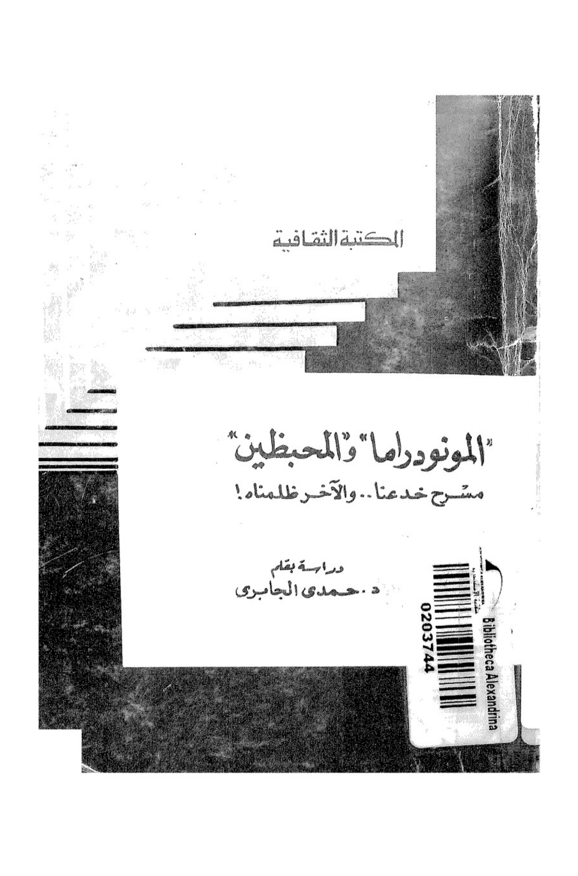

المكتبة الثقافية
"المونودراما" و"المحبظين"
مسرح خدعنا.. والآخر ظلمناه!
دراسة بقلم
د. حمدي الجابري
Bibliotheca Alexandrina
0203744

المكتبة الثقافية

٤٧٨

"المونودراما" و"المحبظين"

مسرح خدعنا.. والآخر ظلمناه!

دراسة بقلم

د. حمدى الجابرى

المسرح الكاذب الذى خدعنـا

المونودرامـا

حفل مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى فى دورته الثانية عـام ١٩٨٩ بعدد من عروض المونودراما كتبها عدد من كتاب المسرح القدامى والجدد فقد كتب الكاتب الشاب سيد محمد على مونودراما « ياريت » ومثلتها عزة بلبع وكتب الفريد فرج مونودراما «الشخص» ومثلها محمود الجندى ، وغيرهمـا من عروض الممثل الواحد التى لابد أن تشيع فى عالمنا العربى احساسا كاذبا بوجود نشـاط مسرحى متميز فى حين أن الحقيقة الأكيدة هى لجوء بعض الأفراد لتقديم عروض المونودراما ومهمـا كانت المسببات الدعائية ، لا يعنى أكثر من تأكيد درجة

من درجــات العجز عن تقديم مسرح حقيقى يخــاطب الجماهير ويعبر عن ــ أحلامها وآمالها ومعاناتها كما أن سيادة هذا النوع لابد أن تعنى أيضا درجة من درجات الاستسلام أمام طوفان المسرح التجارى فى عالمنا العربى وذلك بإعادة اكتشــاف نوع مسرحى منقرض لتقديمه للجماهير وهو المونودرامــا التى لا يلجأ اليها المسرح التجارى.وبالتالى يتحقق نوع من التفرد يبعض العروض شبه المسرحية التى توهم بوجود حركة مسرحية ، ان كان التــاريخ والواقع ينفى ذلك أيضــا مهمــا بالغت الادعاءات حول التجريب والمسرح الجديد وغيرها .

والغريب أن يستمر تيار المونودراما فى عالمنا العربى من المحيط الى الخليج ومنذ سنوات دون أية محاولة حقيقية للتعرف على هذا النــوع وأهميته وجدواه فى عالمنا العربى .

ورغم ذلك فانه من الغريب فعلا انتشار هذا النوع منذ سنوات فى مسرحنا العربى من المحيط الى الخليج بشكل يدعو للدهشة ما لم نأخذ فى الاعتبــار الظروف

المحيطة للمسرح الجاد وصناعه فى عموم الوطن العربى ، لكن هذا لا يمنع من الاعتراف بأن هذا النوع قد حقق نوعـا من « الوحدة » المسرحية بين عدد من رجـال المسرح العربى من مصر والأردن وفلسـطين والمغرب وسـوريا وهى الوحدة التى أقيمت من أجلها أجهزة ومؤسسات رسمية وشعبية ، مازالت عاجزة عن تحقيقها بشكل فعال حتى تظهر المونودراما لتجمع كاتب مغربى أو تونسى ومخرج مصرى وآخر سورى ومخرج أردنى وغيرهم ، فى أكثر من عرض للمونودراما . وان كان هـذا جديرا بالملاحظـة ، فان الأمر كله سيظل محـل شك كبير خصوصا وأن بعض أصحاب هذه العروض الذين يعتبرون من أشد المناصرين لها كانوا أول من بادر الى مهاجمتها والتخلى عنها رغم عودتهم اليها من حين لآخر ، وهو ما كان يمكن اعتباره « نزوة » فنيـة لأحد الفنانين أو مسايرة لموضة أو محاولة للهروب من معوقات الانتاج المسرحى المعروفة ، ولكن اسـتمرار هذا النوع وسيادته للمهرجانات المسرحية العربية من

قرطاج الى القاهرة ثم بغداد على التوالى ، لابد أن يدفعنا مرة ومرات الى التفكير فيه وفى أسبابه ونتائجه، ففى مهرجان قرطاج عام ١٩٨٥ م تحدث الناس عن عروض المونودراما التى قدمت فى هذا المهرجان ومنها « جلجامش » من العراق لسعدى يونس ، « التربيع والتدوير » من مصر تأليف التونسى عز الدين المدنى واخراج المصرى سمير العصفورى ، « عكاز على الطريق » من المغرب تأليف واخراج وتمثيل المغربى عبد الحق الزروالى ، « حال الدنيا » تأليف السورى ممدوح عدوان واخراج الأردنى حاتم السيد . واستمر الامر فى مهرجان القاهرة التجريبى عام ١٩٨٩ م ثم مهرجان بغداد المسرحى عام ١٩٩٠ م ، حيث شهد الأخير عروض مونودراما لكل من سعدى يونس « آدابا فى العاصفة » العراق ، عبد الحق الزروالى « سرحان المنسى » المغرب ، صلاح حورانى « لعبة الشيطان » فلسطين وسيد محمد على « ياريت » من مصر .

وقد يكون مفيدا هنا التعرف على بعض آراء أصحاب عروض المونودراما أنفسهم فى هذا النوع وعلى

وأسهم سمير العصفورى وحاتم السيد وعبد الحق الزروالى وعبد الكريم برشيد الذين أفاضوا فى الحديث عن المونودراما (١) فى مجلة الرولة عدد ٤ السنة الثانية ١٩٨٥ م ، فربما أناروا الطريق حتى نصبح أكثر فهما وتقديرا لعروض المونودراما التى أصبحت تحتل مكانة فى حياتنا المسرحية مع ضرورة الأخذ فى الاعتبار أنهم باعتبارهم منتجين وصناعا لهذه البدعة القديمة فى الغرب الجديدة عند العرب ربما يحاولون الدفاع عنها وعن أنفسهم وهو أمر منطقى قد يؤدى الى استمرار بعض مفاهيم غامضة حول هذا النوع وهم كرجال للمسرح تدعمهم الخلفية الثقافية المفترضة والممارسة الطويلة التى لابد أن تجعلنا أكثر حرصا على بذل كثير من الجهد للتعرف عليهم وعلى هذا النوع من خلال آرائهم وأيضا اكتشاف ما كان خافيا وراء عروض المونودراما التى قدموها ثم تنصلوا منها أحيانا ، اما صراحة أو ضمنا .

والمدافع الأول عن المونودراما هو المخرج المصرى سمير العصفورى الذى يقول :

(أنا أول من سرب بكتيريا المونودراما الى المسرح المصرى) و (أعلن مسئوليتى الشخصية عن نشر فكرة المونودراما فى المسرح المصرى التى وصلت فى بعض العروض الفقيرة الى درجة العدوى المرضية) .

وبغض النظر عن نغمة التفاخر الواضحة بأنه « الأول » التى أعتقد أنها فى حاجة الى اعادة نظر لأن هناك عروضا سابقة فى بداية الستينات تنتمى الى المونودراما سبق تقديمها فى مصر أثناء وجود العصفورى فى باريس ومنها على سبيل المثال ــ فيما أذكر ــ عرض الأقوى من اخراج ليلى سعد وغيرها .. والأهم الآن هو أنه من اللافت للنظر اعتراف مخرجنا بأنه قد « سرب » الى المسرح المصرى « بكتيريا » المونودراما!! وما يعنينا هنا هو « سرب » و « بكتيريا » والأولى تعنى نوعا من التحايل بمعنى أنه أدخلها خفية ، وما يدخل خفية هو الممنوع غير المشروع ، واذا ما أخذنا فى الاعتبار أن ما أدخله هو «بكتيريا» أى «ميكروب» ــ حسب المعنى فى قاموس المنجد ــ فان تعبير العصفورى

يمكن أن يدل ضمنـــا على أنه يدرك قيامه بعمل يؤدى الى عدوى مرضية ، حسب ألفاظه ، والعدوى المرضية تحتاج الى دواء وعلاج • ويســتمر مخرجنــا فيقول (سأبدأ بالاعتراض على المونودراما ، فأقول انها مصيبة تصيب البعض بتضخم الذات وبالتفرد والانفراد وتصبح انعكاسا لكارثة الصوت المفرد فى فكرنا وفى سياستنا وفى حكمنا • وتصبح فنا قاتلا ، ساكنا ، سقيما وسخيفا معــا • يحدث هذا عندما يقف على المسرح ممثل مفرد قليل الامكانية عديم الموهبة لا يعمل فكرا ولا يوضع فى اطار مسرحى متكامل ••) •

واعتراض المخرج المصرى على المونودراما وبنفس ألفاظه • يكفى لأن يلفظهـــا على من يفكر فى تقديمها خاصة وأنه قد ذكرنا بالكارثة • كارثة الصوت المفرد • فى الفكر والسياســـة والحكم التى تأتى المونودرامـــا كانعكاس لها وكأنه يذكرنا دون أن يدرى بسبب آخر يجعلنا نرفض هذا الفن المصيبة الذى « يصيب البعض بتضخم الذات وبالتفرد والانفراد » ويصبح فنا قاتلا وساكنا سقيما وسخيفا معا •

ومع تقديرنا لعدالة هذا الحكم ومشروعيته الا أنه سرعان ما يحدد مساحته وصلاحيته عندما يؤكد أن كل ذلك « يحدث عندما يقف على المسرح ممثل مفرد قليل الامكانية عديم الموهبة لا يعمل فكرا ولا يوضع فى اطار مسرحى متكامل » وكلها اسباب واهية لا يمكن أن تحول أمر المونودراما من كارثة ومصيبة قاتلة وساكنة وسقيمة وسخيفة الى فن حقيقى جدير بالاحترام ولنجرب عكس ألفاظه لنتبين مدى صحة محتواها فى الحالتين ، ويصبح هذا فنا عظيما وهذا « يحدث عندما يقف على المسرح ممثل مفرد كبير الامكانية عظيم الموهبة يعمل فكرا ويوضع فى اطار مسرحى متكامل » فهل يكفى هذا الافتراض العكسى لكى تصبح المونودراما مشروعة ، أعتقد أنها فى الحالتين أسباب غير كافية سواء ، لمشروعية أو عدم مشروعية ، المونودراما فكلها على الأكثر مازالت مجموعة من الألفاظ والعبارات الكبيرة الزئبقية تعنى دعم الرأى ورفضه فى نفس الوقت رغم اقتراب مخرجنا فى الحالة الأولى من حقيقة مرض

المونودراما وبوضـــوح وان كان الدفاع عنهـــا فى ظل الضبابية النسبية مازال فى حاجــة الى مزيد من الأدلة يطرحهـــا هو نفسه كالتالى حيث يقول « هناك اشاعة تقول ان المونودراما هى مونولوج وثرثرة أو ما يسمونه فى الملاحظات المسرحية الجانبية وهذا خطأ فاحش لأن هذه الكتـــابة درامية جزئية مثل مونولوج الكينونة عند هاملت وفى تصورى المونودرامـــا قالب لمسرحية متكاملة يمكن أن تخضع لكل القواعد الأرسطية » .

ولن نقف طويلاً أمام الخطأ الفاحش أو الاشاعة التى تقول : ان المونودرامـــا هي مونولوج وثرثرة أو مـــا يســـمونه فى الملاحظـــات المسرحية الجـــانبية ، فهى كمصطلحـــات لهـــا تعريفـــات محـــددة لا تنطبق على المونودرامـــا كمصـــطلح وان كان من « الخطـــأ الفاحش » أيضـــا التسليم بأن المونودراما كمـــا يقول « كتابة درامية جزئيـــة مثل مونولوج الكينونة عند هاملت » ويبدو أن منولوج الكينونة عند هاملت يتحمل

الكثير من سوء الفهم السائد خاصة وأن أكثر من رأى يشير اليه .. وان كان الأهم هو التأكيد على الارتباط الوثيق لهذا المنولوج الشهير « بكل.. » مسرحية هاملت وهو « كجزء » رغم أهميته الشديدة الا أنه يفقد معناه تماما بفصله عن(الكل)وهو ما نلمسه كثيرا فى اختبارات التمثيل فى معاهد المسرح عندما يقدمه الطلاب كمشهد اختبار ، فهذا المنولوج الشهير تعود أهميته لتعبيره عن الحالة التى عليها الشخصية الدرامية فى اطـار الفعل المسرحى الذى يعتمد بدوره بجانب هاملت على مجموعة من الشخصيات فى حالة صراع .. أما فى حالة عزله عن المسرحية ، فان هذا يعنى أن نستكمل عن طريق الخيال الكل المفقود لأننـا ازاء جزء ينقص كثيرا ولابد من استكماله عن طريق الخيـال أو عن طريق العودة الى الأصل ، أى الى الفن المسرحى الحقيقى لا المتخيل . ذلك الفن الذى أبدعه الشـاعر الانجليزى العظيم ، وبالتالى فمن الخطـأ ربط منولوج الكينونة عند هاملت بالمونودراما ، فلا وجه للمقارنة أو التشابه وكل ما فى

الأمر كما أعتقد ، أنهذا الربط هو مجرد محاولةلاكساب المونودراما شرعية عن طريق هذا الربط التعسفى أما قول مخرجنا « بأن المونودرامـا (كتابة درامية جزئية) » فهو رأى مازال فى حـاجة الى الايضاح خاصـة وأن المصطلح النقدى لم يعرف بعد « كتابة درامية جزئية » أو «كلية » ونفس الامر لابد من تكراره مع قوله فى « تصورى أن المونودراما قالب لمسرحية متكاملة يمكن أن تخضـع لكل القواعد الأرسطية » وهو ما يجب الاعتراض عليه لأنه « تصور » مفرط فى « الجموح » لأن المونودراما بسبب ظروف نشأتهـا كان من المحتم لها أن تصطدم بكل القواعد الأرسطية كما سنرى .

ويستمر العصفورى فى عرض بقيـة أدلة الدفاع عن المونودراما التى لم تحقق نجاحا حتى الآن .

« بالنسبة لمؤدىفن المونودراما ينبغى أن يستعرض أمامنا مهارات متفردة ومنفردة كأن يمثل ويرقص ويغنى ويجسد أمامنا العالم بكل ما يحتويه هـذا العالم من أشباح وأرواح وآفاق » . أى أن يحقق شمولية التعبير

التى تعكس شمولية العـالم • ومعنى شمولية العالم أن يكون النص بمحتواه الفكرى والعاطفى قادرا على أن يملأ المسرح بشىء متكامل •

اذ أن ممثل المونودراما ليس مجرد ناقل لمعلومات أو لكلمات ، أو لبيانات • بل هو حالة مسرحية متكاملة تعوضنا عن غيـاب الممثل الآخر أو الممثلين الآخرين • وتجسد الزمان والمكان والصراع وسائر الاحتياجـات التى يمكن أن نطلق عليها العمل المسرحى المتكامل » •

وحتى لا يجرفنا جمال العبارات الخاصة بالشمولية •• شـمولية العـالم وشـمولية التعبير ، والأشـباح ، والأرواح ، والآفـاق ، والحديث عن العمل المسرحى المتكامل والحالة المسرحيـة المتكاملة ، سنتوقف أمام اعترافه بأن ممثل المونودراما حالة مسرحية متكـاملة « تعوضنا » عن غياب الممثل الآخر أو الممثلين الآخرين والتى تعنى رغم كل هذه التبريرات الاعتراف الواضح بضرورة « التعويض » عن غياب الممثل الآخر أو الممثلين الآخرين •• وبالتالى فالمونودراما تعانى « نقصا » يجب

استكماله « بالتعويض » وهو مع اعتباره هو نفسه أن المونودراما مسرحية متكـاملة تفرض علينا أن ننتظر ونبحث دوما معهـا عن التعويض .. عن غيـاب .. المسرح !

ورغم محاولة سمير العصفورى المستـميتة لتبرير المونودراما فانها لم تكن كافية لتحقيق النجاح الذى يمنح الشرعية لهذا النوع . ولذلك ربما نجد جديدا يضيفه « عبد الحق الزروالى » وهو المستفيد الأول حتى الآن من المونودراما التى أقام عليها شهرته فى العـالم العربى منذ عـام ١٩٧٦ م . عندمـا قدم مسرحيتى « ماجدولين ، والوجه والمرآة » ثم توالت بقية أعماله « جنائزية الأعراس ، ورحـلة العطش ، وعكاز على الطريق » وأخيرا « سرحان المنسى » . عن المونودراما يقول الزروالى :

(لقد تبين لى أن المسرح الفردى هو حالة نفسية أكثر من مجرد أسلوب فى التعبير أملته ظروف معينة ، وذلك بحكم انتمائه لواقع ومجتمع بدأ يفرز ما يمكن

أن نسميه الرأى الفردى والحكم الفردى والمصير الفردى والعائلة الفردية والسكن الفردى كحالات بدأت تأخذ باهتمام المحللين للظواهر الاقتصادية والسياسية والأخلاقية والنفسية والمعمارية ، والمسرح فى تصورى لابد أن يتجانس بالواقع فى واقعيته ليكون محورا فكريا لهم وباللغة والأسلوب اللذين يفرضهما هذا التجانس كذلك كان لابد لذاتيتى أن تكون حاضرة كجسم لتربط بين واقع ومسرح أديا دورا فى توجيهى للفردية فى المسرح ولقد تعلمت منذ طفولتى أن الانسان مسئول عن نفسه فى كل مراحل العمر ، وانه لا أحد يخلصك من هول ما قد يصادفك ، ومن ثم تعمق عندى الاحساس بمعنى الأنا وليس الآخر ، كما كان يعجبنى أن أبقى خارج صورة ما يحدث لأتمكن من مراقبة الحدث بحس تمتزج فيه الرؤية الانتقادية والانبهارية ، أيضا كان لانتمائى لطبقة الفقراء والسكن فى المدينة التى ولدت وتربيت فيها وسط أعيان مدينة فاس وبين أبناء الميسورين فيها وقع على نفسيتى ، ربما كان

السبب فى محاولة اثبات الذات فيما بعد لتأكيد الانتماء لمدينة متميزة ــ بخصــائص علمية وحضــارية صعبة ، ولذلك كان لابد لمثل هذه الظروف والأفكار أن تطفو فيما بعد فى لحظات الابداع لتكون جزءا ضمن السمات الرئيسية لملامح تجربتى فى هــذا الميدان كتجربة تأبى التراكم والازدحام . وتميل الى التأمل ــ « الفردانى » كما هو الحال بالنســبة للصحفيين ، أى كان لابد من اختــلاق عالم مصغر يكون أقل ضيقا وأقل تلوثا من الحياة .. عالم أسكنه وأطمئن فيه على نفسى ومعها ، فكان المسرح الفردى هو هذا الخلاص الذى راودنى فى الأول كمجرد فكرة ليتحول فيما بعد تجربة حقيقية لها أسس وملامح وأبعاد وفلسفة وأســلوب ابداعى متميز)

كثير ذلك الذى يثيره « الزروالى » ســواء على المســتوى الفنى أو الشخصى الذى يستحق التعــليق خصــوصا فيما يتعلق بنشأته وأثرهــا فى اختيــاره للمونودراما كوســيلة لتأكيد الذات والتفوق لأبنــاء الفقراء على أبناء الاثرياء ! كمــا أنه من الواضح أن

« الزروالى » مازال منذ عام ١٩٧٦ م وحتى اليوم يمر بحـالة نفسـية واحـدة لم يطرأ عليهـا أى تغير خاصة وأن انتاجه الفنى لم يبرح ساحة المونودراما أو المسرح الفردى الذى هو حسب رأيه (حالة نفسـية أكثر من مجرد أسلوب فى التعبير أملته الظروف) فكل أعماله وفق هـذا الرأى مجرد (حالة نفسية) تنج عنها هذا المسرح الفردى ، ذلك المسرح الذى يحتاج فى هذه الحـالة وبهـذا التعريف الى محـلل نفسى أكثر من حاجته الى ناقد مسرحى ، خـاصة وأن الذات أو الأنا تسيطر بشدة فى كل حديث الزروالى عن المونودرامـا ولعل ذلك هو ما جعل العصفورى من قبل يعترض على المونودراما لأنها « مصيبة تصيب البعض بتضخم الذات وبالتفرد والانفراد وتصبح انعكاسـا لكارثه الصوت المفرد فى فكرنا وفى سياستنا وفى حكمنا » وخاصة وأن كلمـات الزروالى السابقة تربط كثيرا بين المونودراما والذات « كان لابد لذاتيتى أن تـكون حـاضرة » و « تعمق عندى الاحساس بمعنى الأنا وليس الآخر » و « محاولة اثبات الذات » ، وهنا لايجب الالتفات كثيرا

الى البعد السياسى المفترض والذى تحمله كلمات العصفورى والزروالى عن الرأى الفردى والحكم الفردى والصوت المنفرد فى السياسة والحكم والتى جاءت المونودراما كانعكاس لها فى عالمنا العربى ، فهو منطق غريب يبحث عن تبرير للمونودراما لا يقف على قدمين لأن المفهوم من حديثهما عن الحكم الفردى والصوت المنفرد فى السياسة ، والحكم هو الاعتراض على ذلك الأسلوب . وذلك الاعتراض والرفض يستدعى ضرورة رفض هذا الأسلوب وصوره المتعددة التى منها الرأى والفكر .. و .. المسرح لا أن نرسخه بتأكيده على خشبة المسرح من خلال المسرح الفردى .. المونودراما !! .

ونفس التناقض نلمسه مرة أخرى فى قول الزروالى « المسرح فى تصورى لابد أن يتجانس بالواقع فى واقعيته . أن يكون محورا فكريا له ، وباللغة وبالأسلوب اللذين يفرضهما هذا التجانس » وهو تناقض لا يمكن انكاره . خاصة وأن مقدمته تؤكد الحالة الفردية والنفسية « غير المتجانسة » الجديرة

باهتمـــام المحللين للظواهر الاقتصـــادية والسياســية والأخلاقيـــة والنفسية والمعماريـــة فى المجتمع وكلها كظواهر تعنى الخروج على المألوف الســـائد التقليدى « المتجـــانس » وبالتالى فى حالتنـــا هذه كيف تصبح المونودراما متجانسة وغير متجانسة فى نفس الوقت ؟ أعتقد أن الأمر لم يكن أكثر من تبرير لفظى لهذا الفن الغريب الذى عاش له الزروالى ، ومن المنطقى أن يدافع عنه بكل هذه السلسلة الطويلة من الجمل التى أوردناها أيضا للتدليل على غياب المنطق الذى يبحث عن تأكيد لمشروعيـــة المونودراما عنـــد المتفرع الأوحـــد لها .. الزروالى .. ويبدو أنه ليس الأوحد فى هذا التناقض ، وكأن المونودراما تصيب كل من يقترب منها به ، فهذا أيضا « عبد الكريم برشيد » لا ينجو منه عندما يقول..

« المسرح هو فن الاختصـــار ، وفـــن الاختزال ، ووجـــود المفرد فيـــه ، هـــو فى الحقيقـــة تعبـــير عن الجمـــاعة ، فبخيل موليير لا يمكن الا أن يكون كل البخـــلاء : انه شخصـــية النمط أو الشخصـــية التى

تمثل طبقة أو قطاعا بشريا ومن هنا فان المونودراما ليست مسرحا فرديا ، لأن الجماعة حاضرة ، ان الفرد المتطوع هو جزء من هذه الجماعة ، وبالتالى فانه لا يمكن أن ينفصل عنها ليسيح فى الفراغ . ان الذى يأتى بالجمهور فى الموعد المحدد وفى المكان المحدد هو أن يجد نفسه فيما يشخصه هذا الممثل الفرد ، ثم ان المسرح يقوم على أساس وجود شخصيات اما حقيقية أو وهمية ، هذه الشخصيات قد يقوم بها ممثلون كما قد يقوم بها ممثل واحد ، وذلك كما كان الشأن قديما مع فايسبيس فى أثينا ، أو كما الشأن بالنسبة للراوى العربى وللمداح الذى يحكى ويشخص بمفرده ، فالأساس اذا ليس فى عدد الممثلين ، ولا فى عدد الفصول فمسرحية الممثل الواحد والفصل الواحد لا يمكن أن توجد اتجاها أو تيارا لأن الأساس هو الرؤية التى قد تحمل قضايا الآخرين ، والا تتحول الى تضخم نرجسى للذات المنغلقة على ذاتها .. »

و «السيد برشيد» هو صاحب الاحتفالية وبياناتها الطريفة تلك التى لم يعد لها وجود حقيقى اليوم بالرغم

من الاستقبال الحافل لها منذ سنوات قليلة جعلت من صـاحبها واحدا من منظرى المسرح العربى ، ولذلك يكاد لا يغيب عن أى تجمع أدبى أو مسرحى وبالتالى فرأيه يمكن أن يكون مؤثرا وتصبح مناقشته هـامة نظرا لأهمية صاحبه ، ولابد أن نعترف الآن أن كلمات برشـيد السابقـة تتميز بنفس الطرافـة المعهودة فى برشيد ، عبارة وأفكارا ، وان كنا نختلف معها أيضا ، جملة وتفصيلا لمـا تتضمنه من قياس خاطىء يتوصل صاحبه الى نفى كون المونودراما مسرحـا فرديا ! !

ولنتأمل مرة أخرى طرحه ، يقول (المسرح فن الاختصار، وفن الاختزال) وهذا لا اختلاف عليه ويقول (وجود المفرد فى المسرح هو فى الحقيقة تعبير عن الجماعة فبخيل موليير لا يمـكن أن يكون الا كل البخـلاء .. انه الشخصية النمط ، أو الشخصية التى تمثل طبقة أو قطاعا بشريا » وهذا أيضا تتفق معه ، لأن أبطال موليير وراسين وكورنى أى أبطـال الكلاسيكية الفرنسية الحديثـة فى القرن السابع عشر هم نمـاذج بشرية أجيد خلقهـا

فأصبح الواحد منهم بفضل الملامح الكلية التى يحملها ممثلا لشريحة من البشر بكل ما يحملونه من أفكـار وسلوك ووصـل الأمر الى حد تعريف هـذه الأفكار وذلك السلوك بالشخصيات الدرامية التى يكفى ذكرها للدلالة على السـلوك والفكر دون حاجة الى تفسـير ذلك ، ولكن من الغريب والمثير للدهشـة ، أن يخرج عبد الكريم برشيد من ذلك مباشرة وبسبب ما سـبق ذكره الى أن « المونودراما ليست مسرحـا فرديا لأن الجماعة حاضرة » هنا الخطـأ فى القيـاس والنتائج فلا وجه للربط بين أبطـال الكلاسيكية والمونودراما ، باختصار لأن الأولى فن جماعى ، والثانية فردى. والأهم الذى لم يشر اليه منظرنا المسرحى هو أن المونودراما جاءت نشأتها ضمن الثورة على الكلاسيكية نفسـها وأبطالها ولا يمكن تصور احتمال أى توافق بينهما ، ومن ناحية أخرى فان هـذا القياس بشـكل آخر قد يؤدى الى أغرب مقولة نقدية فى التاريخ ، أيضا بناء على ما يطرحه هو نفسـه فما دامت « المونودراما ليست مسرحا فرديا

لأن الجماعـة حاضرة » اسـتنادا الى أن بخيل موليير كفرد فى المسرح «.. هو فى الحقيقة تعبير عن الجماعة » فانه من المنطقى وفق هذا التصور الخروج ـ بنتيجة غير مسبوقة وهى أن بخيل موليير وكل نماذج البشرية فى المسرح الكلاسيـكى هى : مونودرامـا ! ! هذه النتيجة الغريبة أكثر بعدا عن المنطق والتاريخ والمسرح فاقحام الكلاسيكية هنا وبخيل موليير ، هو بالدرجة الأولى محـاولة غير ناجحة لاكساب المونودراما بعضـا من شموخ الكلاسيكية وابطالها أو على الأقل اكسابها بعدا تاريخيا مادامت جذورها قد تعود الى بخيل موليير وما يمثله من تعبير عن الجماعة ! !

ونفس التفسير والربط الغريب يطرحه برشيد مرة أخرى عندما يلغى تماما أى اختلاف بين الشخصـيات « الحقيقية » أو « الوهمية » التى لا فـارق بين أن يقوم بها الممثلون أو ممثل واحد مسـتشهدا فى ذلك بشبس اليونانى والراوى والمداح عند العرب .. وهنا

نبـادر الى القول : ان الراوى والمـداح عند العرب رغم وجودهما التاريخى الطويل فان أحدا لم يعتبرهما من المسرح فى شىء . وكذلك أكبر عدد من المتحمسين لاثبات معرفة العرب لفن المسرح ـ قبل اسـتيراده فى منتصف القرن المـاضى على أيدى النقاش والقبـانى وصنوع .. كل ما أمكنهم الوصـول اليه هو محـاولة انتزاع اعـتراف نقدى بأن الراوى والمداح مع غيرهم من الأشـكال الفنية هى من الظـواهر المسرحية عند العرب !! وهو ما يجعلنـا نتحفظ قليلا أيضا على هذا الدليل ويبقى ثسبس ليهدم تمامـا هذا الرأى لأنه قد فات برشـيد أن ثسبس أو الممثل الأول عند اليونـان رغم تجسيده لأكثر من شخصية ، فانه لم يكن بمفرده تمامـا فى العرض المسرحى حيث شـاركه فيه كل من الجوقة ورئيسها المجيب فى هذه المرحلـة المبكرة جدا من تـاريخ المسرح التى سرعـان ما تخلص منها أهل اليونان أنفسهم باكتشاف الممثل الثانى عند اسخيلوس والثالث عند سـوفوكليس .. أيضـا فى ذلك الزمن

البعيد حتى يصبح المسرح .. مسرحا .. ولا أظن أن عودة الفنان العربى الى الممثل الأول أو الاستدلال به يعنى نوعا من العودة الى الجذور التاريخية للمسرح لنعيد البناء من جديد خلال مراحل التطور الطبيعية حتى نصل الى المسرح .. المتطور .. فهذا ما لم يخطر طبعا على البال ، فالأهم هو اكساب المونودراما شرعية الثوابت التاريخية رغم أنها هى نفسها تهدم المونودراما ذاتها باستناد برشيد الى ثسبس كمرحلة بدائية عبرها المسرح منذ آلاف السنين . وان كان الطريف فعلا أن برشيد بعد كل ذلك الدفاع غير المجيد عن المونودراما سرعان ما يهدمها هو نفسه من أساسها عندما يقع صراحة وبكل وضوح فى أكبر تناقض مع كل ما سبق أن طرحه هو نفسه عندما يقول « فمسرحية الممثل الواحد ومسرحية الفصل الواحد لا يمكن أن توجد اتجاها أو تيارا لأن الأساس هو الرؤية التى قد تحمل قضايا الآخرين والا تتحول الى تضخم نرجسى للذات المنغلقة على ذاتها » فهنا يصبح الخلط شاملا وبلا حدود ،

فالمونودراما التي هي مسرحية الممثل الواحد « ليست مسرحا فرديا ، لأن الجماعة حاضرة » وأيضا « مسرحية الممثل الواحد لا يمكن أن توجد اتجاها أو تيارا لأن الأساس هو .. الخ » واذا ربطنا بين هذا وبين الاشارة الى الكلاسيكيــة وبخيــل موليير وثسبس والراوى والمداح يصــبح هــذا هو العجب بعينه .. هو مسرح ولا مسرح .. اتجاه ولا اتجاه .. تيــار ولا تيار .. تضخم نرجسى للذات وتعبير عن الجماعة ! !

اعتقد أن كل ذلك ربما يعود الى محــاولة العثور على أسباب منطقية لهذا النوع دون الاعتراف صراحة بغرابته وحقيقته التاريخية وجدواه لمسرحنــا العربى ، لذلك أيضا فانه للتعرف على المونودرامــا عن طريــق صناعها علينا التعرف على رأى المزيد منهم مادام الجميع حتى الآن ممن استعنا بهم ، لم يقتربوا بها أو بنا الى الاقناع القائم على الدليل والبرهان .. و .. المنطق ..

قدم المخرج الأردنى حاتم السيد فى مهرجان قرطاج الثانى عام ١٩٨٥ م ، مونودراما « حال الدنيا » تأليف

ممدوح عدوان ، وقد سجل لنا رأيه فى تجربته ، وفى المونودراما كنوع مارسه عمليا بالفعل .. يقول حاتم : (أنا ضد المونودراما لأن المسرح حركة وحياة ومشكلة المونودراما لا تمكن دائما من تقديم حياة بكامل أبعادها وعرضها على خشبة المسرح .. ثم انها جماهيريا غير ناجحة .. لأنه من الصعب أن تعثر على ممثل قادر على شمولية التعبير والحركة وعلى تجسيد بقدرة كبيرة ذلك الديالوج الذى يفجره من الداخل ما يبدو أنه مونولوج فى المونودراما) .

ويضيف (على كل أعترف أننا فى هذا المجال ، مجال المونودراما — وفى كل أشكال المسرح الأخرى — مازلنا ندب فى أزقة الغير ولم نخرج بعد من ثوب التجارب العربية المتأصلة فى موروثنا الحى . لأننا لم ندرسها بدراية وعمق ..) .

ورأى حاتم السيد جدير بالاعتبار لأنه تعليق مباشر على المونودراما التى مارسها بالرغم من أنه « ضدها » لأنها ضد المسرح الذى هو « حركة وحياة » ولأنها

« لا تساعد على تقديم حياة بكامل أبعادها وعرضها على خشـــبة المسرح » وان كان قـــد حـــاول تبرير الرفض الجماهيرى للمونودراما بغيـــاب (الممثل القـــادر على شـــمولية التعبير والحركة) وهو تبرير ضعيف نسبيا لا يكفى كسبب لرفض الجماهير لهـــذا النوع الغريب لأنه وفق هـــذا المنطق يمـــكن جذب الجمـــاهير الى المونودراما بايجـــاد « الممثل المقتـــدر » وهو ما يعنى ضمنا أيضـــا ادانة كل من قدم المونودراما من ممثلينا العرب ببساطة لأن الجمـــاهير لم تقبل حتى اليوم على المونودراما ! ! وبالرغم من ذلك أعتقد أن الجمـــاهير ستظل على رفضها للمنودراما لمخالفتها لطبيعة المسرح كفن جماعى يتعامل مع الفرد البطل فى اطـــار علاقات وصراع مع الغير .. فى مجتمـــع .. وبالرغم ممـــا فى اعتراف حاتم السيد من صدق شديد مع النفس والغير خـــاصـــة ، وأنه نـــاتج عن تجربة مبـــاشرة فى تقديم المونودراما ، فانها مازالت تعيش أحيـــانا من خـــلال تجربة مخرج ، ومؤلف فى هذا البلد أو ذاك وكأنه من

المقدر علينا ممارسة هذه التجربة للوصول لنفس النتيجة لأننا لا نريد أن نتعلم من تجارب الآخرين ، ولهذا ليس غريبا أن نرى من حين لآخر بعض عروض المونودراما !.

هذا وليس مثيرا للدهشة على الاطلاق ازدهار المونودراما فى المغرب العربى ، حيث يطلق عليها هناك « المسرح الفردى » الذى أصبح له نجومه أمثال الزروالى ، محمد تيمود ، ومحمد الكغاط وغيرهم ، ومن أهم مميزات مسرحياتهم « استغناؤها عن التقنيات الآلية وتركيزها على العنصر الانسانى بما فى ذلك تفجير مخزونات جسم الممثل . والاستفادة منه لتحطيم كل الحواجز التقليدية بين الوهم والحقيقة ، بين الواقع والخيال ، بين الخشبة والقاعة لتفتح باب الحلم على مصراعيه للممثل الفرد .. وللجماعة/الجمهور » (٢) .

ويمكن أن نلاحظ هنا مدى التشابه الواضح بين أفكار وعبارات الناقد محمد أديب السلاوى ، وعبد الكريم برشيد فى نفس الموضوع (٣) .. وان كان ما يهمنا هنا هو تحديد الأول لأسباب انتشار المونودراما

أو المسرح الفردى فى المغرب العربى « بأنه لا شك أن الظروف السياسية الدقيقة التى برزت من خلال هذه الظاهرة والأسلوب المتفرد الذى عالجت به القضايا المطروحة على الساحة السياسية / الاجتماعية / الثقافية المتصلة باعطاء كبير اهتمامهم بها وتقييم انعكاساتها السلبية والايجابية على مسار الحركة المسرحية فى القطر المغربى » . وأيضا عادة ما يجرى الناقد خلف تبريرات وجود « المسرح الفردى » منذ اليونان عند ثسبس وكذلك نماذجه فى التراث العربى « الحلايقى / الحكواتى / الراوى / المداح » كنموذج للممثل الفردى ، ومع ذلك كله فالأهم ــ كما أظن ــ هو تأكيد الناقد على أثر الظروف الاقتصادية والسياسية ودورها فى تأكيد وانتشار المونودراما فى المغرب حيث يقول : « اعتقد أن بواعث هذه الظاهرة سواء كانت تراثية أو اقتصادية فانها لا تنفصل عن سلسلة الأزمات التى يعرفها القطر المغربى فى السياسة والاقتصاد والثقافة . ذلك لأن الأعمال التى ارتبطت بهذه الظاهرة

حتين الآن ترتكز فى أغلبهــا على الظروف التى يجتازها المغرب العربى والتى تتميز بشيوع الروح الفرديــة ، والاعتماد على المبادرات الخاصة فى مختلف الاهتمامات والمجالات ، كمــا أن الاهتمــام الذى حظيت به هذه الظاهرة منذ ولادتها ، يجسم الى حد بعيد أزمة المسرح المغربى فى ظــل الظــروف الراهنــة فالمسرح الفردى بالارتكاز على بواعثه وأسبابه ، يجد نفسه ناتجــا عن الظروف المحلية العامة ، وناتجا أيضا عن ظروف مجتمع متميز بتخلفه وتبعيته الاقتصادية ، فمن أجل التنفيس ، ومن أجل المواجهة أفرز نفسه بوعى واستيعاب لدوره وبواعثه وظروفه » (٤) •

ولا شك أنه أمر مشروع تمامــا أن يبحث الفنان المغربى عن متنفس له فى ظل التخلف السائد فى المجتمع والتبعية الاقتصــادية ، وان كان هذا الأمر ، لم يكن على الدوام مسلما به من جانب فنانى المغرب أنفسهم كتبرير لهذه الظاهرة •• فمثلا رفضهــا تماما المخرج المغربى الطيب الصــديقى بقوله : (هو مسرح ليس

اختيارا فلسفيا أو فكريا • بل هدفــه الاستحواذ على الربع مائة بالمائة) (٥) ,وامتد رفضه وسخريته منه الى الزروالى عندما وصفه بأنه « الفنان العجيب صاحب المسرح الفردى »•وان كان ذلك الرفض وتلك السخرية لا تعنى لدينا أكثر من رفض اتجاه يرى الطيب الصديقى أنه يهدد حركة المسرح كعمل جماعى وهو ما يمكن أن يشــعر به فنــان حــاول التغلب على نفس الظــروف الاقتصادية والسياسية والثقافية فى المغرب من خلال عروض وضعت الطيب الصــديقى ضمن قائمــة كبار مخــرجى المسرح العــربى بعيــدا عن أوهـــام •• حركة المونودراما ••

ولاشــك أنه أمر لافت للنظر أن تضــم احتفالات الكويت بيوم المسرح العــالمى عام ١٩٨٩ م • ثلاثــة عروض مونودراما فى مهرجان واحد خــلال عدة أيام بالرغم من أن عروض المونودراما ليس لهــا فيما أعلم وجود فى الكويت قبل هذا المهرجــان •• وبالتــالى لا يمكن تصور أنها امتداد لتقليد قديم له تأثيره على

الحركة المسرحيــة ، يسعى الفنــان الكويتى لتأكيده والاعتراف بفضله لهذه العروض الثلاثة ، وان كان الأرجح أن هناك عدة احتمالات أخرى وراء هذه الكثافة العددية المفاجئة فى عروض المونودراما التى لا أعتقد أن أصحابها قد أدركوا فجأة أهميتها وضرورتهــا للحركة المسرحية ولا أعتقد أيضا أن أصحابها لا يعلمون أنها نوع مسرحى غريب ولد فى ظروف معينة ليموت فور ولادته بالرغم من المحاولات الفردية هنا وهناك من حين لآخر لاحيائه دون جدوى منذ أكثر من مائتى عام تقريبا هى كل عمر هذا النوع ومنها طبعا المحــاولات العربيــة ومنها على سبيل المثال لا الحصر .. عروض ابن عزيزة فى تونس ، وعبد الحق الزروالى فى المغرب ، وسـعدى يونس فى العراق ، ومحيى اسـماعيل فى مصر وأخيرا الحـداد والنبهان والمنصــور فى الكويت ، ولن تكون الأخيرة بالتأكيد طالمــا اننا بحكم العادة لا نأخذ على محمل الجد عمليــة التوثيق لمسرحنا .. ونكتفى باجترار الذكريات فى معظم الأحوال عن تجاربنــا .. أما تجــارب الغير

وخصوصا الأجانب الذين نقلنا عنهم فن المسرح نفسه ، تلك التجـارب التى ـ تشـكل تاريخ المسرح الغربى فاننا لا نقف كثيرا الا أمام ما يحلو لنا ، أما ما لا يتفق مع الهوى فاننا ننساه على الفور ، والنوع الأخير منه المونودراما كشكل مسرحى اكتشـفه الغرب فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر فى ظروف خاصة بألمـانيا على وجه التحديد ، وأيضا ظروف خاصة بممثل لم يتحقق له النجاح كما يأمل وبانتهـاء هذه الظروف ترنح هذا النوع وكاد أن ينساه تاريخ المسرح الغربى ، فمراجع المسرح تهمله تماما تقريبا .. بينما حظه بالغ الضـآلة فى المعاجم والقواميس حيث لا يزيد ما كتب عنه فيهـا كلها عن عدة أسطر ومنها :

The Oxford Companion to the theatre world Theatre.

Dictionary of World Literary Terms we-bester's.

بينمـا لا يهتم « آلارديس نيكـول » فى مؤلفه الضخم بأجزائه الخمسة « المسرحيـة العالمية » بذكر

هـذا النوع ولو فى سـطر واحـد ، وربمـا يكفى
هذا للدلاله على حقيقة اكتشاف الغرب نفسه وتسليمه
بعدم جدوى هدا النوع فأهمله تماما كل هذا الوقت
الطويل لناتى نحن اليوم ونعرضه بهذه الكثافة فى هذه
المناسبات العالمية الهامه ! ! وهنا لابد من الاشارة الى
ابداع الفنان وميله الى التجريب وأحيـانا التقليد ..
فتشيكوف كتب مونودراما ضرر التبغ وأغنية التم ،
وكان لتشيكوف فىالسـتينات فى مصر مكانة كبيرة
فوجدنـا « الفريد فرج » يقدم مونودرامـا « بقبق
الكسلان » ثم لا يعود للكتابة فى هذا النوع مره أخرى
حتى يكتب خصيصا لمهرجان المسرح التجريبى العـام
الماضى مسرحية « الشخص » ، وكان الأمر مجرد جرى
خلف أحداث الموضـات ، تماما مثلمـا فعل « توفيق
الحكيم » بعد موجة العبث ومسرحياته « الطعام لكل
فم » « ويا طالع الشجرة » ، ثم أنتهى الأمر أو الموجة !!
وبعد « ألفريد فـرج » فى السـتينات كان لابد من
الانتظار أكثر من عشرين عاما تقريبا حتى يأتى « أمين
بكير » ليقدم الكثير من المونودرامات فربما تجد واحدة

منها طريقها ذات يوم الى خشبة المسرح بعد مسرحياته التقليدية التى لـم تظهـر قط . واليوم نجد أيضـا « محفوظ عبد الرحمن » يقدم مونودراما « الدفاع » لأسباب أخرى سنأتى نذكرها فيما بعد ..

هذا ولم يغب عن رجال المسرح العربى مدى خطورة هـذه الظاهرة وضررها الأكيد على الحركة المسرحية العربيـة فتم بحثهـا فى الندوات الفكرية المصـاحبة لاحتفـالات المسرح القومى القـاهرى بيوبيله الذهبى حيث عرض المسرحيون العرب فى الندوة الثانية بعض الظواهر المرفوضـة فى المسرح العربى وعلى رأسـها « المونودراما » عندما أدان المسرحيون « ظهور بعض التجـارب المسرحية التى ركزت على العمـل الفردى كالمونودراما والتى يمكن القول انهـا حاولت تهميش العمل الجماعى كمصـدر للابداع وكجوهر للمسرح وجاء ذلك نتيجة لغياب ظروف انتـاج العمل المسرحى وأولها الممثلون (٦) ومع ذلك مازلنا نجرى حتى اليوم خلف سراب المونودرامـا ! !

والآن تعريف المونودراما :

هى قطعة فردية مصحوبة أحيانا بشخصيات صامتة انتشرت فى ألمانيا فى القرن الثامن عشر(٧) ٠

و ٠٠ دراما مثلت أو صممت لتمثل بواسطة ممثل فرد

و ٠٠ تجسيد درامى لما يمر بعقل فرد

و ٠٠ دراما موسيقية لعارض واحد(٨) ٠

وفى تعريف آخر :

المونودراما أطلق عليها أحيانا ميلودراما لما يصاحبها من موسيقى ٠

وهى قطعة فردية قصيرة لممثل أو ممثلة بمصاحبة عناصر صامته أو كورس ، كانت منتشرة فى ألمانيا مابين عامى ١٧٧٥ ـ ١٧٨٠ م بواسطة الممثل برانديز(٩) ٠

اما د٠ ابراهيم حمادة فيقول :

دراما الممثل الواحد هى المسرحية المتكاملة العناصر التى تتطلب ممثلا واحدا ـ أو ممثلة ـ لكى يؤديها كلها فوق خشبة المسرح ٠ ولعل مضار التبغ لانطون تشيكوف من احسن النماذج فى هذا المجال ٠

ولقد عرفت المسرحيات ذات الممثل الواحد الذى تساعده جوقة ناطقة او صامتة فى المانيا بين سنتى ١٧٧٥ ـ ١٧٨٠م وذلك على يد الممثل جوهان براندیز ١٧٣٥ ـ ١٧٩٩ م (١٠) ٠

اما فى قاموس . World Lit.

« انها مسرحية يتم تقديم الفعل وكل الشخصيات فيها من خلال وجهة نظر شخصية واحدة فى المسرحية ، كما فى المسرحية التعبيرية التى تتشكل معالمها من خلال عقل واقع تحت ضغط كبير مثلما هو الحال فى مسرحية جورج كايزر من الصباح حتى منتصف الليل ١٩٢٠م » .

وكذلك فى قصص ايلين جلاسجو التى كتبت قصصها من خلال عقل وعين شخصية واحدة .

وتينيسون أطلق على قصيدته Mand مونودراما .. ولذلك يعتبر القاموس أن أحد تعريفات المونودراما هى قصيدة أو مونولوج درامى (١١) .

وبالطبع فان كل هذه التعريفات الكثيرة قد تبتعد عن المونودراما كنوع مسرحى محدد المعالم حيث تدخل عليه أنواعا جديدة لم تخطر لمكتشفها بحال من الأحوال ، وبذلك تضيع معالم المونودراما كمصطلح مسرحى ليدخل ضمن تعريفات أخرى كالتعبيرية والقصة والقصيدة الشعرية وكأنها محاولة لاثراء المونودراما كمصطلح تماما كما يفعل ناقدنا لويس عوض الذى يقول عن المونودراما :

«بدأت هذه المحاولات فى ظل الرومانسية الأوربية، فيها تتداخل قيم سيكلوجية وفنية وأدبيــة متعددة فى بنـــاء النص •• فهى امتداد لمـــا أسميناه عند شكسبير بالصوت المنفرد الذى يعبر به البطل عن المكنونـــات فى نفسه فى مونولوج طويل • وهى بصفة عامة محـــاولة للعودة الى بيكيت ويونيسكو وبعض المحاولات النادرة عند جيته • نجد لهذه المونودراما صدى ومحاولات فى الرواية عند جيمس جويس حيث تتضـــح محـــاولاته لاستخراج مكنونات نفس البطل من خـــلال الديالوج الداخلى الطويل •

واعتقـــد أن ظهور المونودراما عـــلاقة بظهـــور السيريالية حيث يتعطل العالم الخارجى وتصبح العملية مشابهـــة لمحـــاولة اكتشاف الانسان للقارة الخبيئة فى داخله• (١٣)

ومع تقديرنا لمســـاهمة النـــاقد الكبير فى تعريف المونودراما فانه من الملاحظ بوضوح مدى شـــمولية هذا الرأى ليضم شكسبير بجانب « يونيسكو » • •

« وبيكيت » و « جيته » ككتـــاب مونودراما وكذلك الرومانسية والسيريالية والرواية وتعميم شديد ربمـا قد تسبب فيه محاولة الناقد الكبير تبسـيط المصطلح فى حديث صحفى تغلب عليه العجلة خاصـة وقد اعتبر ناقدنا كل مونولوج (١٣) هو مونودراما وهو ما يخالف بالطبع هذا النوع المسرحى ..

ولذلك ربما يكون من المفيد التعرف على المونودراما من خلال ظروف نشأتها التـاريخية كنوع مسرحى له معالمه الخاصة .. تاريخيا .. لأن المونودرامـا « هذه القصائد المسرحية لا تحتوى الا على شخصية واحدة ، على بطل يملؤها باهوائه ويحييها ببلاغته وفيهـا تطغى المناجـاة (المونولوج) على الحوار . لا شىء أشـد منها معارضة لروح الفن المسرحى الحقيقية ؛ لكن من السهل تفسير ايثار العديد من الرومانسيين لهذا الشكل الذى كان يتيح لهم أن يعبروا بحريـة ، ومن خـلال البطل عن عواطفهم وأحلامهم .. ويمكن لنفسية هـذا

البطل أن تغتنى بكل ما لدى الشاعر من حساسية كما يمكن أن تحلل بكثير من الأناه لأن الشاعر اذ يحللها فانما يحلل نفسه تحليلا محابيا لا يتيحه اطار التمثيلية المخصصة للمسرح » (١٤) .

وما يهمنا هنا ولاشك هو التأكيد الصادق على أن المونودراما تعنى « معارضة شديدة لروح المسرح الحقيقية » ، وانها تتعامل مع حالة نفسية خاصة جدا بشكل غير متاح فى « اطار التمثيليه المخصصة للمسرح » .

الأهم أن المونودراما الآن كنوع مسرحى قد ظل طوال الوقت وكل هذه السنين يعود دائما لنفس النقطة التى بدأ منها وكأنها حلقة مفرغة يجرى فيها ممثل يبحث عن فرصته تماما مثلما حدث مع رائد هذا النوع والذى ازدهر على يده أطول مدة عرفها وهى لا تزيد عن خمس سنوات فى الفترة ما بين ١٧٧٥ ــ ١٧٨٠ على وجه التحديد .. وحتى لا يتصور أحد أن هذا الممثل المدعو يوهان كريستيان برانديز أحد عباقرة

التمثيل لابد من الأخذ فى الاعتبار العوامل التى حتمت نجاح المونودراما فى هذه الفترة .. المحـددة بخمس سنوات .. فى الربع الأخير من القرن الثامن عشر .. المعروف بعصر العقل والفلسـفة ، عصر التنوير الذى يمثل واحدة من أنبل الحركات الفكرية التى عرفتهـا البشرية والتى قضت على العبودية والاقطاع ورموزها من أفراد ، ومؤسسـات استعبدت الانسـان وسخرته لمصلحة الكنيسة ، ونظم الحكم الاقطـاعية التى كانت المستغل الوحيد للثقافة والتى كان يجب على المسرح مثله مثل أى فن آخر أن يكون فى خدمتها معبرا عنها بينما الشعب نفسه ليس له نصيب على الاطلاق ، ومن هنا يأتى نبل هدف التنوير ورجاله لتغيير المجتمع والفن الذى لابد فى هذه الحالة أن يكون قريبا من النـاس ومعبرا عنهم مستمدا منهم أبطاله حتى لا يظـل الفن والفكر حكرا على الطبقة العليا السـائدة حتى يتعلم الشعب وينتزع حقـوقه ، وبالتـالى كان من المنطقى الثورة على العالم الذى تجسده القواعد الكلاسيكية

والصراعات المجردة والأبطال النبلاء وظهرت الاتهامات الصريحة « أنتم أيهاالبارونات ، عاداتكم الطائشة تهدد سلام مدنتنا الكادحة ، فالمطـالبون بالعرش والمتمردون ليسوا ســوى نصابين وأبطالكم ليســوا ســوى قتلة لاخوانهم وأمهاتهم بل هم مدانون بالخيـانة العظمى أيضا » (١٥) هذا الهجوم العنيف كان ضروريا لبعود للميزان اتزانه وليلعب الفن دوره فى بناء عقل ووجدان الانسان تماما كما صرح ميرابو عام ١٧٩١ م من على منبر الجمعية الوطنية .. « يجب على المسرح أن يسهم فى الثقافة العامة وعليه تطهير العادات وأيضـا عليه أن يصبح مدرسة فى الوطنية والفضيلة (١٦) » ، كما أكد جان جاك روسو : « ان الانســان ولد حرا وهو الآن يرسف فى الأغلال فى كل مكان » (١٧) .

وبالطبع لا يمكن أن يتحقق كل هذا فى ظل المسرح الكلاسيكى الســائد ولا بد من تغييره والثورة على قواعده ، واذا كانت هذه الثورة قد تمت فى فرنســا وانجلترا فى وقت مبكر فان تأثير حركة التنوير كــان لابد أن يصــل الى ألمــانيا التى كانت ومازالت حتى

منتصف القرن الثـامن عشر تعيش ظلمـات العصور الوسطى بسبب تمزيقهـا الى عدد كبير من الممـالك والدوقيات يصل الى أكثر من مائتين وتسعين بجـانب ١٥٠٠ امارة اقطاعية وكل منهـا لها حاكم يتصرف فى مقدراتها وارضها ومن عليها ، فهو يملك كل شيء ومهما كان حجم الامارة أو الدوقية أو المملكة وبعضها لا يزيد سكانهـا عن بضع عشرات الا أن جيشها وميزانيتهـا يجب أن تجمع بالطبع من الفـلاحين .. و كان لابد من استثارة الروح القوميـة لتحقيق الوحـدة وايقاظ الوعى معها حتى يتحرر الانسان من هذه العبودية وهو ما بدأ على يد جوته وشيللر وليسنج وكـانت وهيجل فى النصف الثانى من القرن الثـامن عشر (١٨) . وكان لابد من تحطيم الأصنام القديمـة بما فيها الكلاسيكية التى دافع عنها فينكلمان وجوتشـيد باستماتة بينمـا سارت حـركة العاصفة والدفع التى شـكلها الأدبـاء والشعراء لتضـع حدا نهائيا للبقيـة الباقية من القواعد الكلاسيكية وأبطالها ليتم استبدالها بالأساطير الشعبية

والأغنية الشعبية وحكايات القرون الوسـطى وبالطبع البطل الشعبى .. وبالتالى فالظروف الجديدة أتاحت الفرصة ليس فقط لتحطيم القواعد والخروج عليهـا بل أيضـا للاستغناء عن المسرح نفسـه ، ذلك المسرح القديم الكلاسيكى التقليدى المعروف لتظهر لأول مرة المونودرامـا على يد يوهان كريستيان برانديز كنوع مسرحى جـديد ضمن الأنواع الدرامية العديدة التى ظهرت فى هذا القرن مثل الأوبرا والدراما البورجوازية « العائلية » والملهاة الدامعة والتراجيكوميدى وغيرها .. وهنـا لابد من التـأكيد مرة أخرى أن العوامل الاجتماعية والسياسـية والاقتصـادية والأدبية كانت تحتم الخروج على القديم واكتشـاف أشكال جديدة كثورة على المـاضى الذى رسـخ التفرقـة والتمزق ، والاقطـاع والاستعباد ، وأيضـا تأكيد الذات الفردية التى يمكن اعتبار برانديز ممثلا لها وهو الذى عـاش ١٧٣٥ ــ ١٧٩٩ م أى فترة الغليان والتحضير وأيضـا الانتصار الفنى والأدبى الذى جعل الأدب والفن الألمانى

معبراً عن الشعب الألمانى الحقيقى على يد جوتة وشيللر وليسنج وموتسارت وبيتهوفن .. وبالطبع فوضع اسم برانديز بجوار هؤلاء العمالقة تفرضه الضرورة رغم أنه كممثل لم يحقق النجاح الذى يصبو اليه فلجأ الى تأكيد ذاته عن طريق الاكتشاف الجديد .. المونودراما .. وتحول الى الكتابة فاصبح كاتبا وممثلا وحيداً لهذا النوع عسى أن يتحقق له النجاح ، ومع ذلك لم يتحقق طويلا حيث « أدرك برانديز أنه ليس بممثل ، فمجد نفسه فى مونودراماته التى نسيت معه الآن »(١٩).

.. وقد تحقق للنوع الجديد الانتشار خلال السنوات الخمس ما بين ١٧٧٥ — ١٧٨٠ م ، وتزوج ايستر شارلوت هنرييتا فشاركته أعماله كممثلة حتى وفاة ابنته مينا فى سن صغيرة ١٧٦٥ — ١٧٦٦ م التى كانت الأبنة الروحية لليسنج فاعتزل برانديز بسبب ذلك الفن الى أن مات ..

وهنا بالطبع لا نريد الاشارة الى احتمال تأثير ديانته كيهودى فى اكتشافه لهذا النوع ، فالمونودراما

باعتبارها قطعة فردية قصيرة تكتب لممثل واحد أو ممثلة كتجسيد درامى لما يدور فى عقله لا تحتاج الى مبنى مسرحى مستقل بل يمكن وربما يكون من الأنسب تقديمها فى الأماكن الضيقة كالصالونات والمنازل وربما .. الجيتو .. وهو احتمال قد يفقد المونودراما نبلها الانسانى وهو ما لا يمكن الجزم به لعدم وجود أى نص له فى حدود ما نعلم وهو أمر منطقى مادام تاريخ المسرح قد أهمل المونودراما كنوع مسرحى وكأنه حكم من التاريخ بأنه فن لا يستحق الخلود أو الذكر ..

ومع كل ذلك مازال البعض منا فى حالة عناد مع التاريخ وتجارب الآخرين فى أكثر من بلد فى بلاد العالم وفى فترات زمنية مختلفة وكلها أدت الى نتيجة واحدة وهى .. اعتبار المونودراما بدعة مسرحية أقرب الى الطرفة التى لا ضرر من وجودها من حين لآخر ولكن لا يمكن السماح لها بالسيادة والانتشار وهو ما لم يحدث لحسن الحظ خلال هذه السنوات التى تزيد عن المائتى عام .. وحسن الحظ هنا ينسحب علينا

وعلى المسرح .. العالمى .. أى لحسن حظنا وحظ المسرح ، فالمسرح منذ أن اخترعته « الجماعة » كان فنا « جماعيا » عند اليونان ، وأيضا ، عندما مات المسرح على يد الكنيسة فى العصور الوسطى ثم عادت نفس الكنيسة وأعادت اليه الحياة لخدمة « الجماعة » كان فنا « جماعيا » .. أى تجسده « مجموعة » من الناس .. والارادات المتعارضة فى حالة صراع ومعاناة بسبب الجهل والعلم تصل من خلال الفعل وتطوره الى مرحلة اكتشاف وتحول لتحقيق المتعـه والفائدة أيضا « للجماعة » .. ولا يمكن لهذا الفن « الجماعى » أن يتنازل عن أهم ملامحه وبالتالى مبرر وجوده فى سبيل نوع لا مسرحى يسمى مونودراما .. ورغم ذلك يأتى ناقد كبير ليقرر أن لعبةالمونودراما « نوع راق من المسرح ، الا أنه شديد التوتر » (٢٠) .

أما كيف ذلك ولماذا ؟ فلا نجد أى اجابة تدعم هذا الرأى الذى أكد « فان تيجم » عكسه تماما بقوله انه نوع معارض لروح الفن المسرحى الحقيقية وما يتعامل معه بعيد عن اطار التمثيلية المخصصة للمسرح (٢١) .

وهنا نعود الى الفنان الكويتى واهتمامه المفاجىء بالمونودراما الذى تجسده مسرحيات « غربة مهرج — سباق مع الزمن » .. وبالطبع لا يمكن تصور أنها — كما حدث فى ألمانيا — بادرة لكسر سيادة أشكال فنية سائدها سعيا وراء ثورة ثقافية وفنية لتضع فيما محل أخرى ، أو لتحقيق وعى بمشكلة قومية .. أو دفاعا عن الحرية ، أو استجابة لحاجة جماهيرية ، فمسرحنا تسوده كل الأشكال ، ومشاكلنا القومية نعيشها يوميا ومنذ سنوات طويلة عبر وسائل الاعلام والمسرح الجاد والتجارى ، أما الحرية .. فلا داعى للحديث عنها ومثلها حالة التمزق العربى التى لا أعتقد أن كل الحركات الوحدوية والشعارات القومية قد نجحت فى علاجها ، كما أنه لا وجود لأى اشارة فى أى من المسرحيات الثلاث لكل هذه الأمور مجتمعة أو منفردة ، وبالتالى فالاحتمال الآخر وراء ظهور هذه العروض بكثافة غير مسبوقة هو بحث الممثل المضمور الذى لم يحقق نجاحا عن فرصة لتحقيق ذاته ، ولن نتحدث هنا عن أى فكر

نابع من الكويت فى هـذه العروض الثلاثة فقد غـاب عنهـا تماما المؤلف الكويتى ويبقى الممثل الباحث عن فرصـة النجاح وهو أيضـا احتمال بعيد لأن الحداد والنبهان والمنصور لهم جميعا تاريخهم الفنى الطـويل ومكانتهم معروفة على المستوى الكويتى والخليجى ، بل ومع محمد المنصور عربيا أيضا ، وهو ما يدعو الى البحث عن سبب آخر لانتشـار المونودرامـا فجأة فى الكويت • •

•• تبقى المهرجـانات وظروف الانتـاج المسرحى كاحتمالات أخيرة وراء الاقبال من جانب المبدع الكويتى على هـذا النـوع اللامسرحى المنقرض •• فعروض الممثل الواحـد أسـهل بالطبع فى الحركة والتنقل فى المهرجانات العربية لتقديم صورة عن المسرح الكويتى للجماهير العربية رغم أنها بالطبع أيضا ليست الصورة الحقيقية اذ لا تشكل هذه العروض أحد ملامح الحركة المسرحية الكويتية ، فضلا عن أن عرض الليلة الواحدة لا يمكن أن يعتبر مقياس أو دليلا لتقديمه فى المهرجانات

العربية ، وتبقى ظروف الانتاج المسرحى التى لا تخفى على أحد كاحتمال أخير ومنها وليس أقلها عدم امكانية ، العتور على ممثل متفرغ او النص الجيد بعد سيطرة الفكر التليفزيون الذى أشار اليه مارتن ايسلن فى كلمة المسرح العالمى لعام ١٩٨٩ م .. وهو احتمال لا يكفى لتبرير هذا التهافت المفاجىء على المونودراما ، لأنها كما رأينا ليست فنا مسرحيا كاملا وبالتالى لن تتمكن من مواجهة أية أفكار أو تيارات سائدة ، ومادامت كذلك .. أى ليست فنا مسرحيا كاملا بل أقرب الى الطرفة المعادة فمن الظلم التصدى لهذه العروض نقديا .. الظلم لنا وليس لها لأنها كما أوضحنا تاريخيا قد ولدت لتموت ، وقد تكرر ذلك وسيتكرر مع كل ميلاد جديد لها ، ولا يبقى أمامنا الا ابداء بعض الملاحظات التى لا أهمية لها أيضا ، مادام المسرح نفسه فى حالة غياب مع هذا النوع المسرحى المنقرض !!

العرض الأول (غربة مهرج) كان يمكن لصاحبه عبد العزيز الحداد أن يكتفى بتحديد هويته كعرض (بانتومايم) ولكنه أراد الاحتفاظ لنفسه بالريادة فى

مجــالى الباتومايم والمونودراما فى الكويت ، فأكــد
فى البرنامج المطبوع أن عرضه هو مونودراما باتومايم
بشكل لابد أن يجعلنا نتوقف قليلا حتى لا يسود أى
خلط نقدى وحتى لا يتأكد أيضا مصطلح نقدى جديد هو
« مونودراما باتومايم » كما جــاء فى برنامج العرض
المطبوع ، فما يجمعهما فقط هو الممثل الواحد الناطق
فى المونودراما والصامت فى الباتومــايم ،أى التمثيل
الايمــائى ، وهو فارق قد يبدو بسيطــا الا أنه كاف
لفصـــل الأنواع وتحديدها وتأكيد اســتحالة الجمع
بينهما ، هذا ومن ناحيــة أخرى ، فان الباتومايم هو
الفن الأقدم هو الذى قدمه فعلا الفنان عبد العزيز حداد
وهو ليس فنا بسيطا حتى يحاول تضخيمه بنوع مسرحى
مشكوك فى جدواه ، فالتمثيل الايمائى تعود نشــأته
الى اليونان حيث كــاد أن ينــافس المسرح التقليدى
بسبب اقبال الجماهير عليه لدرجة أزعجت كتاب المسرح
الرومان فيما بعد ، واضطرت الكنيسة لمحاربته ولكنه
كفن استطاع البقــاء وتخطى الصعوبات بسبب طبيعته

التى جعلته فنا عالميا لاعتماده على لغة الحركة التى تجعل المتفرج شريكا فى العرض الايمائى بفكره وخياله الذى يعمل طوال الوقت لاستكمال المعنى والصورة التى يرسمها الممثل الذى لا يجد أمامه بعد تنازله عن الكلمة غير الوجه والجسد كوسيلة ناجحة للتعبير والتوصيل خاصة اذا ما كان الممثل مدربا وموهوبا كما يحدث فى المسرح الصينى واليابانى وأيضا مع السينما الصامتة وشارلى شابلن .. ولكن عبد العزيز الحداد تنازل بارادته عن وسيلة التوصيل عندما وضع على وجهه قناعا ثابتا للمهرج ، ثم تنازل أيضا عن الجسد عندما غطاه تماما بملابس المهرج الفضفاضة فضاعت حركة الجسد ، رغم أنه من المعروف أن الممثل الصامت عادة ما يرتدى « سترتش » يلتصق بجسده لايضاح كل تفاصيل الحركة ، وبالتالى جاءت الملابس الفضفاضة عند الحداد لتقضى على الحركة وملامحها ولا يبقى منها الا الشكل الخارجى الذى يوضح الانتقال من مكان الى مكان وردود الفعل والسلوك الذى تصاحبه

الموسيقى بشكل عام حتى كاد العرض أن يصبح « يوما فى حياة مهرج » حيث تابعناه منذ استيقاظه ثم فى المطبخ والحمام ثم فى عمله ، فتاهت الغربة ربما أيضا خوفا من البيانات العسكرية التى أفرغنا بها الحداد فى بداية العرض التى لابد أن تجعلنا نتوقع أكثر مما رأينا خاصة وأن تنازله بارادته عن وسيلة التوصيل قد نتج عنها بيانات غير حقيقية لأن الفكرة التى تجسدها الغربة أصلا لا وجود لها وان كان يبقى مشهد الجثة والطائرة فى المسرح الأسود جديرا بالتقدير خاصة وأنه قد يشير الى طلوع الروح من الجسد الفانى ذلك الذى كان مهرجا ، وكذلك الطفل الذى ظهر فى بداية العرض وأضاء شمعة وعزف جملة موسيقية ثم أمر ببدء العرض كمايسترو ، وكلها تؤكد أن عبد العزيز الحداد أراد أن يقدم سيمفونية جديدة تضىء الظلام وان كانت أحلامه مازالت أكبر من الامكانات المتاحة .

أما سباق جاسم النبهان مع الزمن فقد أدى الى عرقلته كممثل ، ويرجع ذلك الى أن الديكور الذى صممه

والاضاءةالتى أخطـأ فى تصميمهـا والحركة المختنقـة
التى ألزم بهـا نفسـه ، تعد كلهـا عنـاصر عـرض
وظفهـا جاسـم النبهـان المخرج توظيفـا عكسـيا
لازعـاج جاسـم النبهان الممثل ، وليس الشخصـية
الدراميـة التى تعـانى موقفـا محـددا لشخصـية ،
أصـلا ضعيفة ومدينـة وقـد حل أجـل دينهـا ،
أو بمعنى أدق أجلها ، لأن مكتب الرهونـات يطالب
بحقه ولا يعرف الرحمة أو التسويف . ولا يجد البطل
الدرامى العـون من الأخ أو الحبيبـة ، فيلجـأ الى
الاحتيال حتى يفى بدينه وهذه درجة أخرى من درجات
انفصالنا عن الشخصية التى هى أصلا ضعيفة تجابه قوى
أكبر منها تؤدى الى دمارها وهو ما كان يمكن أن يؤدى
الى تعاطفنا معها لنخشى مصيرها ولكن الاحتيال اللاخلاقى
الذى تلجـأ اليه فضـلا عن انحرافها يؤكد اسـتمرار
هذا الانحراف وبالتالى ابتعاد مشاعرنا عنها ، فهو يبيع
كل شىء وبالتالى لا يمكن أن يشـتريه أحد الى أن
يموت على مقعد والدته الذى حرص على الحفاظ عليه
ثم قرر التخلص منه أيضاً استكمالا للدين الذى يكتمل

ويصـــل حامله بعد موت البطل لاســـتكمال السخرية الدرامية فى النص الأصـــلى الذى ترجمـــه د. هنـــاء عبد الفتـــاح محتفظا للأصـــل بملامحه الأجنبية ، ومنها التحيـــة البولاندية « سيرفوس » .. وملأ جاســـم النبهان كمهنـــدس للديكور الخشبة بمجموعات هائلة من الصناديق الورقيـــة بحيث لم يترك مساحة أو مكانا للحركة المسرحية بحصرها فى المساحة الضيقة التى تحدها من الأمام الاضاءة التى لم يهتم بتحديد مساحتها وكانت النتيجـــة أن الفـــراغ القـــائم فى مقـــدمة خشـــبة المسرح ـ الذى يتيح الفرصـــة لجـــاسم النبهـــان ليتحرك فيه ـ كان مغريـــا له وما أن ينجـــذب نحوه حتى يرده الظـــلام الى الداخـــل مرة أخرى ففتـــح نافذة لخيـــال الظل لمقعد الأم وأخرى عكســـها للسباق فربما تمتد الحركة أفقيا ، ورغم ما قد يعنيه هـــذا من تراوح الشخصية بين عالمى المـــاضى والحاضر كتفسير ، ورغم ما يعنيه أيضا من الحصـــار المـــادى للشخصية كتفسير آخر ، الا أنها لا تكفى بالطبع لتحقيق المتعـــة من العرض خاصة وأنها جاهزة أمامنا منذ البداية قبل

الدخول فى الأزمة وظهور مشكلة الرهن التى يسعى اليها الممثل بنفسه طلبا للمزيد ، وفى نفس الوقت فان وسيلة توصيل المعلومات كانت جهاز التليفون وهو آلة صماء استعان بها الكائن الحى لوضع الممثل فى حالة تفاعل سواء مع الخبر الجديد أو الأزمة القديمة وهى حالة تستدعى استخدام أقصى درجات حرفة الممثل فى التلوين الصوتى والحركى لتجسيد معاناته ولكن هذا أيضا ضاع مع خوف الممثل الاصطدام بالقطع المكدسة كديكور لا وظيفة له أو الخروج من دائرة الضوء ، وكلها فعلا تجسيد للفوضى التى تعيشها الشخصية وهى فوضى مليئة بالمعانى وان كانت فى نفس الوقت على المسرح مهما كانت درجاتها لابد أن تكون منظمة حتى لا تجور على عناصر العرض كما حدث فى « سباق مع الزمن » الذى أنهاه المخرج النبهان بهدم جدران العرض على بطله وكأنه يدفنه بكل أخطائه مع تجربة نوع لا مسرحى لا يتحقق له الاكرام الا بدفنه .. تماما كما حدث عبر التاريخ ! !

أما العرض الأخير « الدفاع » فهو خطوة جديدة

لا خطر منها فى سلسلة خطوات عبد العزيز المنصور المتميزة فى السنوات الأخيرة فبعد أن جرب عددا كبيرا من الأساليب الفنية والفكرية فى مسرحية « مهدى الصايغ » « ردوا السلام » ثم عاد الى التراث مع محفوظ عبد الرحمن « الحامى والحرامى » يعود اليوم مرة أخرى مع محفوظ عبد الرحمن لاكتشاف المونودراما التى ربما لجأ اليها محفوظ عبد الرحمن كنوع من الاحتجاج على الصورة التى ظهرت عليها مسرحياته فى مصر فى السنوات الأخيرة مثل « كوكب الفيران » و « عريس بنت السلطان » التى كاد يهجر المسرح بسببها ، ثم اكتفى بمقاطعته ، فربما تستطيع المونودراما وضع الحدود لأساليب التضخيم والتهريج التى يلجأ اليها المخرج عادة استثمارا لسخرية محفوظ عبد الرحمن المرة من بعض القضايا الحياتية المعاشة منها ، مهما كان الشكل مغرقا فى التراث وهو ما فعله فى مسرحياته (ما أجملنا) (محاكمة السيد ميم) (الحامى والحرامى) وغيرها ..

ونفس الأمر يتكرر مرة أخرى فى مونودراما

(الدفـاع) التى يلجـأ فيهـا محفوظ عبد الرحمـن الى المباشرة ربما لضيق المساحة المتاحة لتعرية بطله الذى عاش حياة زائفة طولا وعرضا .. ورغم أنه انتقل الى العالم الآخر الا أنه مازال يحمل معه كل زيفه الدنيوى ..وهى مفارقة تثير الفكر والأسى المعتـاد فى مسرح محفوظ عبد الرحمن الذى آمل ألا يكون قد وصـل الى نهـاية طريق كحل لمشكلة العروض الجمـاهيرية بلجوئه الى المونودراما ذلك اللامسرح ، الذى حـاول عبد العزيز المنصور أن يكسبه شرعية البقاء والاستمرار بحسن استثمار عناصر العرض المسرحى عندمـا صمم الديكور المكسو كله باللون الأبيض الملىء بالنتوءات والمرتفعات والمنخفضات ، وكأن بطله يطير فى عالم آخر كان من الممكن أن يكون كئيبا فى حالة عدم استخدام اللون الابيض مع الاضاءة المتغيرة لتناسب المرحلة التى يحكى عنها البطل فى مراحل حياته والتى تغلفها مؤثرات بدر موسى الصوتية ، وكلها كان يمكن أن تثير فينا احساسا وقتيا بأننا أمام عرض مسرحى حقيقى بينمـا نحن فى

الحقيقة أمام براعة خاصة لأصحابه ومعهم ممثل متميز مثل محمد المنصـــور .. حاول طوال الوقت ايهامنـــا بحقيقة ما يجرى . ولحسن الحظ لم يتحقق له ما أراد ، أحيانا بسبب هروب لفظ هنا . أو هناك ، أو سقوطه فى منطقة أخـــرى غير المنطقة المرادة ، مثلمـــا حدث فى الفلاش ، بجانب طبعا الافتقاد الأصلى لمقومات المسرح فى هذا النوع اللامسرحى كما رأينا . ويبقى للانسان بعد العرض قليل من اللحظات الفنية المتميزة ومثلها من الجمل المؤثرة ، وكثير من الأسى لاهدار هذه الطاقات الفنية المتميزة فى مثل هذا المسرح الكاذب .. ولا فرق بينه وبين الحمل الكاذب .. لا أمل من ورائه .

د. حمدى الجابرى

هوامش :

(١) مجلة الرولة ، عدد ٤ ، السنة الثانية ، شـــتاء ١٩٨٥ ، الامارات العربية ·

(٢) محمد اديب السلاوى _ ظاهرة المسرح الفردى بالمغـرب · مقال ، مجلة البيان ، عدد ٢٧٦ ، مارس ١٩٨٩م ، الكويت ، ص ٧٣ _ ٩٢ ·

(٣) عبد الكريم برشيد _ الاخراج المسرحى فى المسرح المغربى ، مقال ، مجلة البيان ، عدد ٢٢٩ ، ابريل ١٩٨٥م ، الكويت ، ص ٨٥ _ ٩٥ ·

(٤) محمد اديب السلاوى _ السابق ·

(٥) الطيب الصديقى _ ندوة اللقاءات الفكرية بمهرجان القاهرة الدولى الأول للمسرح التجريبى ، سبتمبر عام ١٩٨٨م ·

(٦) جريدة الوطن الكويتية بتاريخ ٢٤/٦/١٩٨٦م ·

(٧) World Theatre P. 194.

(٨) Webester's P. 1462.

(٩) Oxford Dic. P. 557.

(١٠) د· ابراهيم حمادة _ معجم المصطلحات الدرامية

(١١) World Lit. P. 202.

(١٢) د. لويس عوض ـ نشرة مهرجان القاهرة الدولى الثانى للمسرح التجريبى ، العدد الثانى ، ١٩٨٩/٩/٢م ، ص ١٠ ـ ١١ .

(١٣) المونولوج ـ المونولوج فى الواقع هو تكثيف لموقف ، أو هو تعليق بصورة عملية على ما سيأتى لاحقا .

ففى المنولوج تتكشف وحدة الموقف المعنى ليعبر عنه مع كل مايجب أن يظل غير مفصح عنه بسبب ذلك الموقف ، حتى ان بعض الأمور تظل مختفية كذكر العار مثلا . وبما ان المونولوج يتقدم الحوار أو يتأخر عنه ، فانه لا يستطيع التعبير عن الفروق الدقيقة المتحولة باستمرار ، تلك الفروق التى تتعلق بالادراك ، أو سوء الفهم ، التى تراوغ كل صيغة ، وهى الأمور التى نتحدث عنها هنا .

اما الانسان الدرامى الجديد ، فهو ليس معزولا لانه ينبغى له ان يخفى بعض الأمور لأسباب خاصة ، بل هو يشعر شعورا قويا أنه يريد ، ويدرك أن يتوحد بغيره ، بينما يعرف عجزه عن ذلك التوحد .

جورج لوكاتش ـ مقال بعنوان « سوسيولوجية الدراما الحديثة » ، ص ٤٣٢ ، نظرية المسرح الحديث اريك بنتلى .

(١٤) بول فان تيغيم ـ الرومانسية فى الأدب الأوروبى ، ترجمة صايح الجاهين ، ج ٢ ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومى دمشق ١٩٨١م ص ٢٤٦ ـ ٢٤٧ .

(١٥) اريك بنتلى ـ نظرية المسرح الحديث ، ص ٢٩٢ ـ ٤١٠ .

(١٦) اريك بنتلى ـ السابق .

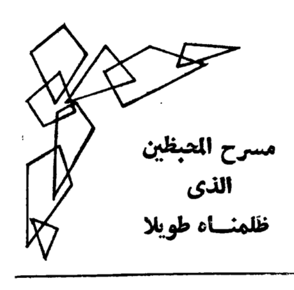
(١٧) اريك بنتلى ـ السابق .

(١٨) للمزيد عن القرن الثامن عشر ٠٠ انظر ـ موجز تاريـــخ النظريات الجمالية ، المرشد الى فن المسرح ، المســـرحية العالمية ٠

(١٩) Oxford P. 102.

(٢٠) د٠ لويس عوض ـ السابق ٠

(٢١) بول فان تيغيم ـ السابق ، ص ٢٤٦ ٠



مسرح المحبظين
الذى
ظلمنـــاه طويلا

فن فرق « المحبظين » الذى ظلمناه طويلا هو أحد الفنون « المسرحيـــة » التى أمتعت الشـــعب لسنوات طويلة قبـــل معرفة العـــرب لفن المسرح فى صـــورته الأوروبية ، وكان فن « المحبظين » مع فنون خيال الظل والأراجوز والتمثيـــل الهـــزلى المرتجـــل هى العروض الجماهيرية التى يسعى اليها الشعب ويسعد بها لمئات السنين .. أيضا قبل معرفة العرب للمسرح بصـــورته

الأوروبية . ورغم الاهتمام الشديد بدراسة فنون خيال الظل والأراجوز كان الاهمال أيضـا الشديد هو كل نصيب فن « المحبظين » رغم اعتماده على الممثل الحى والمحترف وليس الخيـال أو الدمية وهى مـا تسمى أحيانا بالتمثيل غير المباشر وفى أحيان أخرى بالظواهر المسرحية عند العرب دون أى اهتمـام بتمييز حقيقى من جانب العرب والأجانب لفن « المحبظين » رغم أنه الفن الوحيد الذى عرفه العرب ، الأقرب الى فن المسرح وفقا للمصطلح الأوروبى للمسرح .

وفى ظل هذا الظلم السائد لأنفسـنا كعرب ولهذا الفن كابداع عربى خالص كان من الطبيعى أن يسود الاجماع بشكل يكاد يكون تاما على أن العقلية العربية ولأسـباب مختلفة ليس هنـا مجالهـا لم تعرف الفن المسرحى قبل اكتشافه مع حملة نابليون بونابرت وكذلك لم يظهر بين العرب فنـان مسرح قبل الرواد الثـلاثة النقاش والقبانى وصنوع ! !

ويبدو أن حالة الانبهار بالغرب وفنونه التى أصيب بها الأجداد منذ ما يزيد عن مائة عام بكثير (١) مازالت

قائمة حتى الآن بصورة من الصور حيث تدلنا المراجع والأبحاث والمقالات على نفس الأفكار والكلمات المكررة أحيانا التى نرددها كل حين فى اللقاءات والندوات وكأنه مقدر علينا ألا نفكر مرة واحدة دون ضغط نفسى وعقلى ناتج عن الالحاح النقدى بأننا لم نعرف المسرح قبل أن تقدمه لنا أوروبا خلال حملة استعمارية وكأن ذلك أحد أفضال هذه الحملة التى يجب أن نسبح بحمدها كل حين ! !

هذا الضغط الشديد يمكن أن نلمسه فى عديد من الآراء التى يلح أصحابها على فكرة واحدة رغم اختلاف أهدافهم وعدد السنوات التى تفصلهم ومنها على سبيل المثال لا الحصر ما كتبه فاروق عبد القادر أكثر من مرة وبنفس الألفاظ عندما يقول : « لست من المؤمنين بأن أسلافنا العرب قد عرفوا المسرح ، ولا بجدوى التنقيب فى كتب التراث لتصيد عناصر مسرحية تناثرت هنا وهناك » (٣) وكأنه بذلك يقابل الحماس الشديد الذى يبديه عدد من الباحثين لتأكيد

وجود الظاهرة فى التراث العربى باعلانه عـدم الايمان ولا جـدوى البحث فى كتب التراث ربمـا للمغـالاة الشديدة فى التأكيد على توصل العرب للجذور الدرامية التى يمكن أن يقوم عليها الفن المسرحى مثلما نرى عند الدكتور على الراعى ومحمد كمال الدين (٣) مما يجعل الأمر يبدو وكأنه حمـاس عكسى متبـادل بين مؤيد ومعارض لفكرة معرفة العرب للمسرح ! ونفس « عدم الايمان » نراه عند فرحان بلبل .. ففى رأيه « المسرح فن أوروبى النشأة والمورد والتأثير . ولا قيمة لما سبق الأوروبى ـ كالفرعـونى ـ لأنـه انحـل الى المسرح اليونـانى وانعـدم أثره من بعده . ولا قيمـة لمسرح الشعوب الآسيوية لأن الانتباه اليها متأخر . ولا قيمة للأشـكال المسرحية العربية البدائيـة القديمـة لأن اكتشـافها تم بعد معرفتنـا للمسرح الأوروبى » (٤) وهنا تكرار واضح لنفس الرأى وان كان قد أضـاف الى العرب أو سبقهم بالفرعونى والآسيوى ، ومع ذلك فان رأى فرحان بلبل أيضا بعيداً عن الفرعونى ومسرح

الشعوب الآسيوية لابد أن يثير تساؤلا حول ما يسميه « الأشــكال المسرحية العربية البدائية القديمة » التى يعترف بها ضمنـــا وهل حقيقة أن اكتشـــافها تم بعد معرفتنا للمسرح الأوروبى ؟ .. هنا يجب التأكيد على ضرورة الأخذ فى الاعتبـــار بشـــكل حـــاسم الحقيقة المؤكدة بشأن هذا الاكتشاف للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة ،فهذا الاكتشـــاف لم يتم على أيدى العرب أنفســـهم ربما لأنهم لم يكونوا فى حـــاجة الى اكتشاف واقعهم الذى يعيشونه يوميا وهذا يعنى أيضا أن هذه الأشـــكال المسرحية كانت قد أصبحت جزءا مألوفا لا ينفصل عن الحياة العربية وبالتالى لا حـــاجة لاكتشافها ، خاصة وأنها كانت نابعة من الفطرة الشعبية وتعتمد على الترديد الشفاهى أو الارتجال الهزلى الذى لم يهتم أحد من العرب بتسجيله لأن « تقاليد الكتابة والتأليف باللغة العربية لم تكن تفتح صدرها للفنون ، فباستثناء الشعر الغنـــائى وأخبـــار الغنـــاء والموسيقى والمغنين ، لا نكاد نعثر على كتابـــات مستفيضـــة عن

الفنون الأخرى التى بلغت مستوى عاليا من الاتقان ، كفنون الزخرفة والتصوير ، ولا نكاد نجد حديثا مستفيضا عن أنواع الملاهى والتمثيل بل الرقص الذى قد نقع على اشارات اليه بين الحين والحين . وبالاضافة الى ذلك ، فان وصف الحياة اليومية ، لم يكن موضع استقصاء وثيق عند من كتبوا فى تاريخ الحضارة العربية ، وما تلاها .. فمن العسير أن نعرف طراز الأزياء التى كانت تستخدمه وطرق التجميل وعادات الناس فى تمضية أوقات الفراغ . لقد ظلت فنون القول (وهى الأدب ، شعره ونثره) وما يتصل بها ، كما ظلت التواريخ العامة سياسية وأدبية ، هى التى تشغل أذهان المؤلفين أكثر من سواها » (*) ، وبالتالى كان مقدرا على فنوننا المسرحية التلقائية أن تنتظر اكتشافها ورصدها على أيدى الأجانب من الرحالة وقناصل الدول الأجنبية ، وبالطبع كان لهم أحيانا رأيهم السلبى فى الأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة التى أكد فرحان بلبل أنها « لا قيمة لها » ربما تأثرا برأى المكتشفين لأشكالنا المسرحية العربية البدائية دون أن

يأخذ فى الاعتبـار أن نفس الأجانب من المكتشفين كان لهم أيضـا كثير من الآراء التى تؤكد أن ما اكتشفوه لدينا انما هو مسرح حقيقى بكل المقاييس كما سنرى..

وفى نفس الاتجاه السائد نحو تأكيد عـدم معرفة العرب لفن المسرح ينتقل بنا عدد من الباحثين الى آفاق أخرى ومنها بصفة خاصة ما يتعلق بالمسرح « الحديث » والمسرحية « الحديثة » فخليل مطران يقول : « ليس للتمثيل عهد قديم فى مصر على ما أعلم ، وانمـا كان بدء التنبه للتمثيـل فى أيـام المغفور له الخـديوى اسماعيل » (٦) وكذلك أحمد حسين الزيات يؤكد أن « التمثيل بمعناه الحديث لم تعرفه اللغة العربية الا فى أواسط القرن الماضى » (٧) ود. عبد العزيز الدسوقى «إن المسرحية « الحديثة » كما عرفتها أوروبا لم تدخل مصر الا بعد عصر النهضـة وبعد اتصـالهـا بالأدب الغربى » (٨) وكذلك د. حامد شوكت « ظهر المسرح بالمعنى « الحديث » فى مصر فى باكورة القرن التاسع عشر نباتا غريبا فى البيئة المصرية فى عهد الحملة الفرنسية التى وصلت الى مصر عـام ١٧٩٨ » (٩) .

وهنا لن نقف طويلا ــ رغم أهميــة ذلك ــ أمام مرور أكثر من سبعين سنة مضت بعد الحملة الفرنسية بدون مسرح فى مصر الى آن قدم صــنوع مسرحيته الأولى فى مصر عام ١٨٧٠ وما يمــكن أن تثيره هــذه الســنوات الطويلة من تســاؤل مشروع ليس حول استنبات الحملة الفرنسية للمسرح فى مصر وانما حول أثر الحملة الفرنسية على مصر واستبدالهــا للأشكال المسرحية العربية البدائية القديمة ، واحــلال الشكل المسرحى الأوروبى « الحديث » محلها ، خاصــة وأن الآراء السابق عرضها تلح على المسرحية « الحديثة » والمسرح « الحديث » وذلك قد يعنى ضمنا احتمــال الاقرار بوجــود (مسرحية قديمة) و (مسرح قديم) رغم عدم ذكر ذلك صراحة !

ومع ذلك قد يكون من المفيد هنا الاعتراف بأننا لا نتوهم وجــود الفن المسرحى لدى العرب فى كــل الظواهر الشعبية بداية من مواكب الخلفاء والسلاطين وحتى المقلدين والصوفى المتحامق وغيرها التى استند اليها عدد من الباحثين العرب لاثبات وجود فن مسرحى

عربى أو على الأقــل اثبــات وجــود بذور دراميــة
فى الظواهر الشعبية عند العرب اعتمادا على الحماس
الشديد لاثبات معرفة العرب للمسرح ، ومع ذلك فان
هذا الحماس نفسه لم يتح الفرصة للمتحمسين لاكتشاف
ضياع فن مسرحى جماهيرى أساء اليه الأجانب والعرب
طويلا حتى تسببوا فى سوء سمعته بل وموته بحيث لم
يصبح أمام العرب كباحثين وكمستهلكين للفن الا الصورة
الأوروبية للمسرح « الحديث » كصورة شرعية ووحيدة
للفن المسرحى وكل ما عداها ليس الا ظواهر غير ناضجة
وغير قابلة للنمو والتطور أو أنها فنون شعبية رخيصة
كان من الأفضل لهــا أن تموت بمقدم الفن الأوروبى
النــاضج والراقى والمهذب ... فن المسرح الحقيقى
الجدير بالحياة والسيادة على كل ما عداه حتى ولو كان
ذلك فنا أبدعه الشعب بدافع حاجة حقيقية قبل أن يعرف
أى صورة أوروبية للمسرح ... والتأكيد هنا على فن
أبدعه « الشعب » بدلا من فن « شعبى » ربمــا يبتعد
بفن « المحبظين » عن الاحتقار والاستهانة التى كانت
ملازمــة له منذ أن اكتشفه لنا الأوربيون فى القرن

الماضى وكتبوا عنه ورددنا نحن من ورائهم كل ما قدموه لنا من آراء معظمها غير صحيح لأسباب موضوعية تتعلق بالأجانب أنفسهم قبل أن تتعلق بفن الشعب « المحبظين » .

وبالتالى فالحديث عن المسرح الحديث والأشكال العربية البدائية القديمة حديث قد يؤدى الى كثير من الابتعاد عن الحقائق ، فالمقصود كما أظن بالأشكال القديمة هنا المقامة وخيال الظل والأراجوز والمحبظين والارتجال الهزلى التى يحلو للبعض اختصارها بتسمية بعضها التمثيل غير المباشر (١٠) ورغم غرابة هذا المصطلح فانه يعنى وجود درجة ثانية للتمثيل « المباشر » الذى اعتقد أن فن المحبظين ينتمى اليه بالدرجة الأولى أيضا حسب رأى الأجانب الذين نحترمهم كثيرا والذين اكتشفوا لنا أشكالنا المسرحية العربية التى لم يصفها أحدهم بالبدائية أو « القديمة » أو أنها « تمثيل غير مباشر » ومع ذلك تطوعنا نحن العرب لتفسير آراء الأجانب أو على الأقل لتفسير جانب منها دون أن نأخذ

فى الاعتبار مجموعة الظروف المصاحبة لهذه الاكتشافات والتى على رأسها مثلا أن هؤلاء الأجـانب قد قدموا من بلاد تعرف وتعيش وتمارس المسرح لمدة تزيد عن ألفى عـام ! ! ومع ذلك كانت اكتشـافاتهم ورؤيتهم لفنوتنا أكثر موضوعية أحيانا من بعض آرائنا العربية ، ولن نتحدث هنا عن المقامة أو الأراجوز وخيال الظل.. فهناك كثير من الدراسات حولها (١١) كما لن نتحدث عن مواكب الخلفاء وصـلاتهم ولهوهم أو القرداتية والحواة ولاعبى السيرك ووسائل التسلية عند العرب التى أفاض فى ذكرها عدد من الباحثين (١٢) والتى أثارت لبعدها عن فن المسرح البعض فأنكرهـا ومعها الفنون الأقرب للمسرح كخيال الظل والأراجوز والفن المسرحى العربى « المحبظين » الذى رأى الأجـانب أنه مسرح حقيقى ..ولكن ..

وقبل أن نتوقف عند « لكن » هذه من الأفضـل أن نتعرف على رأى الأجانب فى فن « المحبظين » وكيف أنه مسرح حقيقى .. أو على الأقل كيف وصفوه !

فى البداية أود أن أشير الى أن الدكتور محمــد يوسف نجم يرجع له الفضل فى لفت النظر الى ماكتبه الرحالة الأجانب ، وعلى ما ذكره الدكتور نجم اعتمد كل من تنــاول بدايات المسرح العربى تقريبــا بما فيهم يعقوب لنداو [١٣] ولذلك ســنعتمد عليه كأصــل فى موضــوع البحث مع الاشارة ما أمكن الى بعض من تناولوا الموضوع .

أول اشارة الى التمثيل العربى وصفها لنا الرحالة الأجانب هى التى قدمها الرحالة الدانماركى كارستين نيبر الذى زار القــاهرة حوالى سنة ١٧٨٠ [١٤] وهى التى عرضها د. نجم الذى سارع قبل أن يقدم رأى الرحــالة نيبر بالتمهيد التقليدى لنفى معــرفة العرب للمسرح ليعود هو نفسه فى الفقرة التــالية ليؤكد أن الرحالة الدانماركى « قد وصف لنا فرقة تمثيلية يتفق تمثيلها فى شــكله على الأقــل مع المفهوم الحــديث للمسرحية ، وقد أثارت هذه الفرقة « دهشته » ومع ذلك يقول هو نفسه «لم يكن للمسرح العربى بشكله المعروف اليوم فى مصر ، وجود فى القرن الثامن عشر .

ولكننا عثرنا فى بعض المراجع : على اشارات تفيد وجود نشاط تمثيلى ، وان كان هذا النشاط فى نوعه وشكله ، بعيدا كل البعد عن الفن المسرحى كما نعرفه اليوم ، على أصوله وبأنواعه المقررة والمحدودة » (١٥) .

هذا القول رغم اعترافه الصريح بوجود نشاط تمثيلى الا أنه يؤكد أن هذا النشاط التمثيلى كان بعيدا كل البعد عن الفن المسرحى كما نعرفه اليوم .. فى النوع والشكل .. وقبل أن نفكر فى التسليم بصحة هذا الرأى سرعان ما نجد نفس الكاتب فى الفقرة التالية مباشرة يؤكد أن الفرقة التمثيلية التى شاهدها نيبر « يتفق تمثيلها فى شكله على الأقل مع المفهوم الحديث للمسرح » !! .

وبالطبع أعتقد أنه لا يمكن التوفيق بين « الشكل المعروف اليوم فى مصر » والذى « لم يكن له وجود فى القرن الثامن عشر » وبين العرض التمثيلى الذى شاهده نيبر أيضا فى القرن الثامن عشر وهو نفسه

المتفق فى شكله على الأقل مع المفهوم الحديث للمسرحية ، كما يقول الدكتور نجم .. أيضا نفسه ! ! .

ولا أظن أن المقصود بحديثه عن المسرح العربى بشكله المعروف اليوم فى مصر يختلف عن المفهوم الحديث للمسرحية والا أصبح الموضوع كله عبثا لا نظير له اذ لا يمكن عقليا أن تتقبل قول الكاتب الواحد فى فقرتين متتاليتين ان تمثيل القرن الثامن عشر فى شكله كان بعيدا كل البعد عن الفن المسرحى وأيضا فى نفس الوقت كان هذا التمثيل يتفق فى « شكله » مع المفهوم الحديث للمسرحية ! ! وكأن الباب مغلق ومفتوح فى وقت واحد ! .

أعتقد أن هذا التناقض الواضح منذ البداية وقبل عرض رأى الرحالة الأجانب عند الدكتور نجم وهو من رواد هذه الدراسات يمكن أن يعنى من جانبه نوعا من التحفظ على رأى هؤلاء الرحالة لمجرد اعترافهم

بوجود مسرح فى مصر يتفق مع المفهوم « الحديث » للمسرح وذلك قبل وصول الحملة الفرنسية بسنوات كثيرة ربما تسليما وخضوعا للفكرة السائدة بأن العرب لا مسرح لهم ! وهى نفسها الفكرة التى كان التسليم بها يعنى ضياع الفرصة للتعرف على ملامح هذا المسرح رغم أن الأجانب قد تعرفوا على هذه الملامح نفسها ، ثم جئنا نحن العرب لننقل رأيهم دون أن نقلد اعترافهم باعتراف مشـابه ان لم يكن على الأقـل الغوص فى أعماق هذه العروض التى اكتشفوا فيها ومنها أن لدينا كعرب .. مسرح ! .

فما الذى شاهده الرحالة كارستين نيبر ؟

يقول : « اننا لم نتوقع مشاهدة تمثيل فى مصر . على أنه عند وصولنا الى القاهرة كانت ثمة فرقة تتألف من عدد من الممثلين ، منهم المسلم والمسيحى واليهودى ، وكان مظهرهم ينم عن النجـاح الذى أصابوه فى هذه البلاد . فقد كانوا يتقاضـون على ذلك أجرا زهيدا جدا . وكانوا يمثـلون فى الهواء الطلق ويستخدمون

فناء البيت كمسرح ، كما كانوا يقيمون حـاجزا من (الكواليس) يبدلون وراءه ملابسهم (١٦) . فما الذى يمكن أن نخرج به من هـذا الوصف الذى كتبه نيبر فى النصف الثانى من القرن الثـامن عشر عن التمثيل فى مصر وقبل الحملة الفرنسية على وجه التحديد ؟ .

أولا : الرحالة الأجنبى لم يتوقع مشاهدة التمثيل فى مصر ربما لما هو شـائع عن عداء العرب للمسرح لقصور عقلهم أو للموقف الشائع عن عداء الديـانة الاسـلامية للمسرح أو لأسـباب أخرى عديدة أفاض الباحثون العرب والأجانب فى تعدادها كحقائق لا يتطرق اليها الشـك حتى يأتى نيبر الأجنبى فيرى عكسها فى صورة فرقة مسرحية تمثل فعلا فتصيبه الدهشة .

ثانيا : الفرقة تتكون من ممثلين ينتمى كل منهم الى ديانة .. المسـلم والمسيحى واليهودى .. وبالطبـع فتأكيد نيبر على انتمـائهم الدينى لا يمكن أن يكون لمجرد الرصد فقط خاصة وهناك الرأى الشـائع عن عداء المسلم للمسرح ! .

ثالثا : ان أعضاء الفرقة ينم مظهرهم عن النجاح الذى أصابوه فى البـلاد ، وهو « النجـاح » الذى لابد أن يقودنا الى عدة احتمالات..منها أن ما يقدمونه ليس غريبـا عن « البـلاد » ، وأن هناك تشجيعا لهم ، وأيضا احتمال تمرسهم بهذا الفن حتى انهم وصـلوا الى مرتبة الاحتراف « فقد كانوا يتقاضون على ذلك أجرا » .

والاحتمالات أيضا تقودنا الى امكانية تصور أن الفرقة التى شاهدها نيبر لم تكن الفرقة الوحيدة وهو احتمال قوى يؤكده وصف عدد آخر من الفـرق فى كتابات رحالة آخرين فى مراحل تالية . والاحتـمال الآخر أيضا أن هذه الفرقة وان كانت الأولى التى يسجل عنها أحد شيئا الا أنهـا لا يمكن أن تكون الوحيدة فى « هذه البلاد » ، فالأقرب أن تكون هناك فرق أخرى قد سبقتها ولم تجد رحالة أجنبى ليسجل نشاطها ! .

رابعا : الفرقة كانت تمثل فى الهواء الطلق وتستخدم فناء البيت كمسرح وتقيم حاجزا من الكواليس (ساتر)

يبدلون وراءه ملابسهم .. أى أن وجود دار العرض ومكان التمثيل والملابس واضح تماما !

هكذا وصف لنا الرحالة الأجنبى ما هو موجود لدينا فعلا ، وربما من مئات السنين دون أن تتصور أنه مسرح ودون أن نطلق عليه هذه التسمية .. والمهم قبل أن ننتقل الى الفقرة التالية فى وصف نيبر أن نؤكد أنها فرقة تمثيل محترفة بأجر تقدم عرضها فى دار عرض معلومة حتى ولو كانت فى ميدان عام أو منزل ومكان التمثيل أى خشبة المسرح تحدده الكواليس التى تستخدم كحاجز لتغيير الملابس المناسبة لكل شخصية من شخصيات المسرحية ! .

فماذا عن المسرحية نفسها ؟

يقول نيبر : « كان دور الشخصية الرئيسية ، وهو دور سيدة ،يؤديه رجل تزيا بزى النساء ، وقد عانى هذا الرجل كثيرا ، كى يخفى لحيته الكبيرة (١٧) . كانت البطلة تجتذب الى خيمتها بعض المسافرين ، وبعد أن تسلبهم أمتعتهم تطردهم تحت ضربات العصى .

خلال التمثيل ، وبعد أن كانت هذه السيدة قد جردت الكثيرين من ملابسهم ، قام شـاب أزعجه تكرار هذه الحادثة السخيفة ، وصرخ معلنـا استنكاره لهذه التمثيلية . ولكى يثبت المتفرجون أن ذوقهم ليس أدنى من هذا الشاب ، أعلنـوا بدورهم استنكارهم ، وأجبروا الممثلين على التوقف ولم نكن المسرحية قـد شارفت نصفها بعد » (١٨) .

ما أجمل أن ينصفنا الأجانب منذ مئات السنين وما أبشع أن نظلم أنفسنا أيضا لمئات السنين ، فهذا هو نيبر قد قدم وصفا لما أسماه صراحة « المسرحية.. ملهاة مصرية » ، ولا يستطيع مكابر أن يدعى أن هذا الأجنبى ابن الحضارة الأوروبية التى استوردنـا منها المسرح فى صورته الأوروبية كان لا يعرف ما هو المسرح لذلك على سبيل الخطأ أو المصادفة أطلق على ما رآه اسم « مسرحية .. ملهاة مصرية »خاصة وأن القاموس يعرف المسرحية والملهاة كالتالى : (١٩)

المسرحية :

١ ـ « هى الفن المعروف الذى يرمى الى تفسير أو عرض شأن من شئون الحياة لجمهور النظار ، بواسطة ممثلين يتقمصون شخوص الذين يمثلونهم ويلقون أحاديثهم وأقوالهم ويقومون بالأدوار الأخرى التى تضمها المسرحية » •

وهى :

٢ ـ « مؤلف يصور قصصا ما عن طريق حركة وحوار يمثلان على خشبة المسرح » •

« مؤلف من الشعر أو النثر يصف الحياة أو الشخصيات ، أو يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح » •

٣ ـ « العناصر التى لا غنى للمسرحية عنها هى التمثيل والتشخيص والفعل • وهكذا فان أى حادثة أو حكاية ممثلة وحوار يستغرق خمس دقائق ، أو ايمائية صامتة ، أو تمثيلية أراجوز ، أو فيلم ،

أو أوبرا عظيمة ، أو حتى قصة دينية غنائية ، كل هـذه اذا ارتبطت بتشخيص فعلى فانهـا تندرج تحت باب المسرحية الواسع » .

٤ـ أما الملهاة فهى : « فى الفن المسرحى صورة من المسرحية تمثل الجوانب السـارة من فعال الانسـان أو الأبطال وهى نقيض المأساة التى تنحو نحو الجانب الحدى وتنتهى بما يحزن ويغم ، وقد أطلق الاصطلاح فى العصر الاليزابيثى على كل مسرحية تنتهى بمـا يسر ولا يلف الموت خلالها أحد الممثلين ، وان كانت بعض أدوارها الأولى وأحداثها تنذر بوقوع مأساة » .

ان الملهاة بطبعها هجـائية أو نقدية ، لأنها تجنح الى الاضحاك على الجوانب غير الحميدة فى الانسان وتهدف الى اصلاح المجتمع بهذه الوساطة . ويصـنف النقاد الملهاة حسب طبيعة مادتها وأسلوبها الذى يلتزمه الكاتب ، فتلك التى تضحك النظار بأسلوب لاذع بارع يعتمد على الفطنة الفكرية وتواكب ذوق طبقة خاصـة من المجتمع تسمى ملهاة عالية High Comedy والتى

تعتمد على الأسلوب الذى يناسب العامة فى اضحاكهم ولا يرتفع كثيرا تسمى ملهاة عادة Low Comedy والتى تعنى بالأحداث الغريبة وتتخللها عناصر مثالية تسمى رومانسية ، والتى تسخر بالعناصر المكونة للانسان تسمى خلقية ، والتى تتشبث بالعادات والسلوك تسمى ملهاة الآداب (١٩) .

وهو ما ينطبق على هذه المسرحية أيضا وفقا للمفهوم الأوروبى لا العربى عن المسرح ، ذلك المفهوم الذى كان مجهولا حتى ذلك الوقت على الأقل ، كما أن الموقف الدرامى الذى وصفه لنا نيبر فى هذه المسرحية العربية يمكن أن تتصوره بالغ السخونة ، فالصراع يقوم على رغبات متعارضة لامرأة محتالة ورجال من المسافرين يتوقعون منها عكس ما يلاقونه بالفعل ، فهى تغريهم الى خيمتها ، ورغم أن نيبر لم يحدد بوضوح كيف « تجتذبهم » الا أن الموقف القائم على سوء الفهم بالغ الوضوح مهما كانت النوايا .. نوايا الرجال من المسافرين .. وأيضا مهما كانت النوايا فالأثر الكوميدى مضمون ما دمنا نرى مسافرا محترما

يدخل الخيمة مع المرأة المحتالة لغرض ما ثم سرعان ما يخرج مجردا من الملابس تلاحقه ضربات العصى .. وبالطبع يمكن أن تتضح هذه « النوايا » ما دامت المرأة قد استطاعت أن تخرج هؤلاء المسافرين المحترمين من ملابسهم !!

وبالطبع يمكن أن تقودنا هذه المسرحية الى معرفة درجة براعة « المحبظين » الذين نجحوا فى خلق الايهام الدرامى فى العرض بتلك الصورة الكبيرة التى استفزت الحس الأخلاقى للمشاهد لدرجة أدت الى تدخله فى العرض وايقافه بعد أن صدمت حسه الأخلاقى ، وهو ما يعنى ضمنا وصول الدرس الأخلاقى للمسرحية الى المشاهد . كما أن هذا الايقاف نفسه للمسرحية قبل منتصفها يؤكد أن هناك المزيد من المفاجآت والأحداث الدرامية المتطورة على نفس المستوى السابق والتى لم نعرفها بسبب ايقاف العرض .

ولأن نيبر أجنبى قدم حديثا الى مصر لذلك كان من المنطقى أن يكون انطباعه الشخصى وليس حكمه النقدى

هامشيا تماما حيث يقول : « لم نطرب للموسيقى أو الممثلين فقد كانت المسرحية تمثل باللغة العربية . ولما كنت لم آلف بعد سماع هذه اللغة كى أفهم الحوار فقد ترجم لى مضمون المسرحية (٢٠) » .

فلا اعتراض أو ملاحظات لديه على هذا العرض المسرحى سواء من الناحية الفنية أو الفكرية فقط كانت الموسيقى الشرقية التى لم يتعرف عليها بعد واللغة العربية التى لا يجيدها هما سبب عدم « طربه » للموسيقى والممثلين ، وهو ما لا يعود السبب فيه الى العرض المسرحى العربى فى جد ذاته وانما يعود بالدرجة الأولى وباعتراف نيبر الى قصور أدواته عن التواصل مع العرض الذى وصف مضمونه عن طريق الترجمة .

وبعد ذلك كله من الرحالة الأجنبى يعود د. نجم ليعلق فى كلمات قليلة ليهدم كل ما سبق دون تعليل أو تحليل ولكن بذكاء شديد عندما يقول عن المسرحية : « هذا ما كان فى أواخر القرن الثامن عشر ، وهى محاولة

لا تدل ، فى حال من الأحوال ، على أن التمثيل بشكله المنتظم ، كان معروفا فى هذا القرن » (٢١) ! !

فهو هنا لم يعترض صراحة على شىء مما أورده نيبر ولا يستطيع الوقوع فى تناقض باعترافه أن المسرحية تتوافر فيها شروط المسرح خاصة وأن ذلك الاعتراف يتناقض مع تأكيده السابق على أن المسرح العربى لم يكن له وجود فى القرن الثامن عشر .. والتمعن فى تعليقه الذكى يدلنا على أن ضياع الاعتراف من جانبه يعتمد فقط على غياب « الشكل المنتظم » المتمثيل دون أن يقدم أى دليل اكتفاء بأن «المحاولة لا تدل » بينما يمكن قول العكس تماما اعتمادا على المحاولة نفسها وبالأدلة التى جاء ذكرها من قبل عن وجود الممثل المحترف الذى يتقاضى أجرا عن التمثيل ومكان التمثيل أى خشبة المسرح والكواليس ودار العرض سواء فى بيت الايطالى المتزوج حديثا أو فى الشارع وموضوع العرض وامكاناته الدرامية

وشخصياته المتعددة والمتميزة ونجاح العرض فى هـذه البلاد ، كل ذلك يجعل احتمالات انتظامه أكبر خاصـة مع وجود فرق أخرى عديدة للتمثيل وكلها أدلة تجعل التعليق الأقرب الى الواقع والمنطق كالتالى :

« هذا مـا كان فى أواخـر القرن الثـامن عشر ، وهى محاولة تدل فى كل حـال من الأحوال ، على أن التمثيل بشكله المنتظم أو غير المنتظم ، كان معروفـا فى هذا القرن » .

وتستمر مسيرة العروض التمثيلية الحية أى التمثيل المباشر التى تجاهل العرب تسجيلها لنتابع مع رحالة آخر وصفه لهذه العروض بعد سنوات عديدة من وصف نيبر ، وكأن وجود مسرحيات هذه الفرق واستمرارها كل هذه السنوات كان أقرب الى « الانتظـام » على عكس ما يرى ناقدنا العربى .. فهناك وصف الرحـالة بلزونى لعروض مسرحية أخرى ، وهو الوصف الذى يقدمـه يعقوب لنداو على أنه أول ما ذكـر فى هـذا المجال (٣) ليعود فيتدارك الأمر فى هامش الصفحـة

التالية (٣٣) مشيرا الى ما ذكره د . نجم عن وصف نيبر للمسرحية سالفة الذكر كشاهد عيان سابق على بلزونى الذى قدم وصفا لمسرحيتين رآهما فى شبرا عام ١٨١٥ بعد حفلة عرس ، والتاريخ مهم هنا للتذكير بالفترة الزمنية بين هذه العروض المسرحية التى شاهدها الرحالة الأجانب قبل الحملة الفرنسية .. يقول بلزونى : « وعندما وصل الترفيه بالرقص الى نهايته .. عرض أمامنا شىء أقرب الى المسرح ، كان القصد منه ، استعراض صور من الحياة ، وتصاريف الناس ، مثلما تفعل نحن فى مسارحنا » (٣٤) .

هذا الوصف الصريح لما رآه بلزونى عام ١٨١٥ بأنه « أقرب الى المسرح » و « مثلما نفعل نحن فى مسارحنا » أى المسارح الأوروبية لا أعتقد أنه يحتاج الى مزيد من التأكيد للاثبات وان كان الأهم الآن هو تحديد بلزونى للوظيفة الخاصة بهذه العروض المسرحية العربية بأنها تهدف الى « استعراض صور من الحياة ، وتصاريف الناس » وهو ما سنلاحظ استمراره كهدف رئيسى يصل الى التعليمية فى بقية العروض المسرحيةالتى

وصفها الرحالة الأجانب فيما بعد وذلك دون اهمال من جانبنا للهدف الأخلاقى للمسرحية السابقة التى وصفها نيبر عن المرأة المحتالة .. والأكثر من ذلك أن كلمات بلزونى تحدد بوضوح ليس فقط الهدف التعليمى وانما أيضا تصف استمتاع الجماهير الشديد بالمسرحية « الحاج والجمال » عندما يقول :

« وهذه المسرحية على بساطتها ، قد شغفت المتفرجين طربا للغاية ، حتى انه لم يوجد شيء سواها ، يطربهم ، أحسن من ذلك ، اذ أنها كانت تحضهم على أن يكونوا يقظين تماما فى مواجهة تجار الجمال ..الخ » (٣٥) .

أى أن الجمهور يقبل ويسعد بالأعمال غير المسفة أو المبتذلة أو الجنسية حيث لم يشر بلزونى الى وجود أى قدر قليل منها ، وكذلك بالتالى فالهدف الواضح لمسرحية « الحاج والجمال » الذى لم يغب عن الرحالة الأجنبى لاشك أنه قد قدم فى صورة فنية ليست ممتعة فقط بل وأيضا قادرة على الوصول الى الجماهير ، من

العرب والأجانب ، بأفضـــل الأساليب وأسهلهـــا من الناحية الفنية . وهو ما يؤكده بلزونى عندما يصف موضوع المسرحية ..

« يقدم لنا الموضوع حاجا يريد الذهاب الى مكة ، ويطلب من أحد « الجمالين » أن يحضر له جمـــلا . ويستغل الجمال (حـــاجته) ويفرض عليه أن يحضره له بشرط ، ألا يريه بائع الجمل ، وعلى ذلك يطلب منه ثمنا أكبر من الثمن الحقيقى ، ويعطى البائع قدرا يسيرا جدا من الثمن ، بالنسبة لما تسلمـــه من المشترى . ثم جيء بالجمل فى النهاية ، وكان « ممثلا » بواســـطة رجلين فى وضع معين ، وهما مغطيان بالملابس ، وكأنهما على استعداد للرحيل الى مكة فى الحال . ويصعد الحاج فوق الجمل ، ولكنه يجده سيئا للغاية ، ويرفض أن يتسلمه ، ويطالب باسترداد نقوده ، (ويقع الشغب) عندما يظهر بائع الجمـــل مصادفة ويكتشف أن الجمل المختلف عليه ليس هو الجمل الذى باعه للجمال ليسلمه للحاج . وهكذا اتضح أخيرا أن (الجمال) لم يقتنع

فقط بأن يخدع كلا من البائع والمشترى ويفرض عليهما الثمن الذى يريده ، ولكنه احتفظ لنفسه أيضا بالجمل ، وأحضر جملا رديئا للحاج •• وينتج عن هذا أن ينال (علقة ساخنه) ويولى الأدبار (٢٦) » •

وهنا لابد من ملاحظة الكثافة العدديه لشخصيات المسرحية بالمقارنه بالمسرح اليونـانى ى بداياته ذلك المسرح الذى نقل عنه المسرح الأوروبى ، وفى هـذا المسرح اليونانى العظيم باعتراف أشد الناس انكـارا لمعرفة العرب للمسرح تدرج عدد الممثلين حتى وصل الى ثلاثة بعد جهود عظيمة بذلها اسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيديس (٢٧) ، بينما لدينا فى مسرحنا العربى ــ الذى لم يعرف أهله حتى الآن أن هنـاك مسرحـا فى أوروبا ــ نجد عدد الممثلين فى مسرحيتنا هذه (الحاج والجمال) مثلا ثلاثة ممثلين للأدوار الرئيسية (الحاج ــ الجمال ــ بائع الجمل) بجـانب اثنين من الممثلين الصـامتين يلعبان بالحركة والملابس دور الجمـل ويساهمان بالحركة فى دفع الحدث الدرامى الى الأمام

عندما يكتشف الحاج بعد ركوبه للجمل أنه سيىء للغاية ، ولنا أن نتخيل الجهد الكبير الذى بذله المخرج المجهول لهذا العمل كى يتوصل الى هذه الصيغة الفنية الراقية التى ما زالت تلجأ اليها الى اليوم بعض الفرق المعاصرة لتجسيد حركة الحيوان بالجسد الانسانى وتنال الاعجاب (٢٨) بينما المبدع العربى الأصلى لهذه الفكرة الجميلة لا يلقى الا النكران ! .

وهناك أيضا فى نفس المسرحية ذلك التنوع الملحوظ فى طبيعة كل شخصية درامية ومواصفاتها الخاصة وتدرج مشاعرها وانفعالاتها تبعا لطبيعة الصراع ومراحل تطوره .. فالحاج يريد جملا للذهاب الى مكة بينما الجمال يحتال عليه ليسلبه ماله وتتوالى المفاجآت الدارمية (٢٩) ليس فقط باكتشاف الحاج المشترى أن الجمل سيىء للغاية وانما أيضا قد يكون الاكتشاف أنه ليس بجمل على الاطلاق فى نفس لحظة الاكتشاف الكبرى التى تتم بحضور البائع الأصلى للجمل حين تتم الاستنارة الكلية الناتجة عن التوصل الى الحقيقة .. فالجمال أخذ فارق السعر ما بين ثمن شراء الجمل

وتحقيقا للعدالة لابد أن ينال عقابه « علقة ساخنة »
قبل أن يهرب خارجا .

تلك المسرحية التى اظهر الأجداد .. أجدادنا استمتاعهم الشديد بها كما يخبرنا بلزونى والتى يمكن أن تتخيل مدى جودة حبكتها حتى بالمقارنة مع المسرح الحديث المستورد الذى يمجدونه ، وكذلك نبل هدفها ، كل ذلك يجعلنا نشعر بالدهشة لاهمالها طويلا من جانب نقادنا حتى من المتحمسين للمسرح العربى .. رغم أن معظمهم (٣) قد استعرض ما أورده لنداو .. وان كان هذا أقرب الى الاستعراض ، منه الى التصدى لحقيقة تاريخية وفنية تستحق أن نقف أمامها .. وباحترام شديد ..

حتى الآن .. ورغم اعجاب وتقدير نيبر ١٧٨٠ وبلزونى ١٨١٥ بالمسرحيتين السابقتين الا أن الهجوم على فن مسرح المحبظين الذى أبدعه الشعب تلقائيا فى مصر سرعان ما يأتى مع المسرحية الثانية التى يتحدث عنها بلزونى وهى الثالثة فى مجموع عدد المسرحيات

التى تحدث عنها الرحالة الأجانب .. نيبر وبلزونى ..
وربما تكون هـذه المسرحية الأعرابى الفقير والرحالة
الأجنبى » البدايـة .. بداية تحول دهشـة وتقـدير
واعجاب الرحالة الأجـانب بالمسرح العربى ـ الذى
أذهلت مفاجأة وجوده لدينا عقولهم ـ الى عداء وهجوم
صارخ رددناه كعرب من ورائهم وكأنه كلام مقدس لا
يأتى اليه الشك مع أنه جدير بكل شك وريبة !

لم يتصـور الأوروبيون على الاطـلاق أن يجرؤ
انسان عربى « متخلف » من وجهة نظرهم على التطاول
على أسياده وهو الذى مازال يعيش فى مناخ العصور
الوسطى (٣١) ، ذلك الانسان الذى حضروا من آخر
بلاد الدنيا للفرجة عليه وتسجيل انطباعاتهم عن كل ما
يشاهدون عنده من مظاهر التخلف لنقلها فيما بعد الى
أهاليهم ومواطنيهم فى بلادهم البعيدة .. هؤلاء العرب
الذين يعيشون فى المرتبة الدنيا تسيطر عليهم الأوهام
والخرافات كيف يجرؤ واحد منهم وربمـا أكثر ـ من
المحبظين ـ على التطاول على أرباب الحضارة والتمدن

من الأوروبيين الذين حضروا الى هذه البلاد منذ حملة نابليون ليس لأهـداف استعمـارية كما يحلو لبعض المتخلفين من أمثالى تصور وفهم أهداف هذه الحملة ، وانما قدم هؤلاء الأجانب الى هذه البلاد شفقة بأهلها ومساهمة منهم لنقلهم حضاريا الى مستوى انسـانى يليق ببنى البشر ، ولذلك أصـابت الدهشـة هؤلاء الأجانب من جرأة فن الشـعب « المحبظين » وأصحابه على التطاول على الأجانب فى عرض مسرحية «الأعرابى الفقير والرحالة الأجنبى » ، ويبدو أن احساس الأجنبى بتجاوز الفنان العربى لحدوده فى هـذه المسرحية كان السـبب الرئيسى وراء هـذا الهجـوم الشـامل على الابداع الشعبى التلقـائى لفن المسرح الذى أشار اليه من قبل نيبر بل وبلزونى نفسه الذى يحدثنا عن هـذه المسرحية أو « المقطوعة » كما يطلق عليهـا لنداو (٣٢) .. يقول بلزونى .. « تمثل أحد الرحالة الأوروبيين الذى يستخدم هنا كمضحك أو بلياتشو لا يخلو من فظاظة ، ويظهر أمامنا بملابس أحد الفرنجة ، وفى أثناء

تجواله ، ينتهى به المطاف فى بيت « الأعرابى » ورغم فقر الأعرابى فانه يود أن يكون له مظهر أغنياء القوم • وعلى ذلك ، يصـــدر أوامره الى زوجتــه لكى تذبح « عــنزة » فى التو والحــال ، وتتظــاهر الزوجة هى الأخرى باطاعة الأوامر ، ولكنها تعود بعد دقائق قليلة لتقول ان القطيع قد شرد بعيدا ، وأنها لن تستطيع أن تأتى بواحدة قبل مضى وقت طويل • وحينئذ يصـــدر المضيف أوامره بذبح أربع من الدجاج ، ولكن الدجاج أيضا لم يكن يتيسر الامساك به ، وفى المرة الثالثة يرسل الزوج زوجته فى طلب بعض الحمام ، الا أن أسراب الحمام جميعها خارج أعشاشها • وفى النهاية يكون كل ما قدم للضيف هو لبن رائب وعيش ذرة ، وهــو فى الواقع جميــع مــا فى البيت من زاد ، وبهــذا تنتهى المسرحية » (٣٣) •

كل مشكلة الرحالة الأجانب أن الرحــالة الأجنبى فى هذه المسرحية يتم تقديمــه « كمضحك أو بلياتشو ولا يخلو من فظاظة » كما يقول بلزونى • ولعل هذا ما جعل الرحالة الأحياء يتحفظون على تصويرهم بهذا

الشكل المزرى عن طريق الاهمال المتعمد للتعليق المعتاد منهم على ما يشاهدونه ، ولن يعدموا ظهور من ينتقم لهم عندما يصف هذا الفن بأنه « مسرحيات فجة لم تكن شائعة أو محبوبة فى مصر » (٣٤) ، رغم أن بلزونى وفيبر قد أكدا الاقبال الجماهيرى على هذه العروض ، ولكن دفاع لنداو أو ضرورة عقاب « المحبظين » اقتضى مثل هذا الادعاء بأنها مسرحيات لم تكن شائعة أو محبوبة ، وأيضا بأنها « فجة » رغم أن أيا من هذه المسرحيات التلقائية التى أبدعها الشعب المصرى دون أية مساعدة أو تأثير أوروبى اذا ما كانت قد وجدت عند أى شعب آخر ربما كان أول من صفق لها واعترف بفضلها وريادتها الأجانب أنفسهم ، وقد فعل ذلك نسبيا نيبر وبلزونى على الأقل بعيدا عن مسرحية « الأعرابى الفقير والرحالة الأجنبى » .. ولذلك فان رفض بعض الأجانب لفن المحبظين لا يمكن الاعتماد عليه كحقيقة غير قابلة للمناقشة ، كما أن التسليم بأنه فن « فج » و « غير محبوب أو شائع » قول يفتقد الحد

الأدنى من الصدق ، بعكس ما يمكن الخروج به من تصوير الرحالة الأجنبى كمهرج ومضحك أو بلياتشو ولا يخلو من فظاظة ، فالاحتمال الأقرب أن « المحبظ » المجهول .. فنان الشعب قد جسد بشكل ساخر الصورة التى كونها الشعب عن هؤلاء الرحالة الأجانب أو « السياح » كما يحلو للبعض أن يتصورهم (٣٤) ، فهم بملابسهم الغريبة وسلوكهم الأغرب الذى كان مثيرا للشعب المصرى لذلك كان من المنطقى أن يراهم الشعب كمهرجين ولذلك سخر منهم أو على الأقل استخدمهم مسرحيا كمادة للضحك لخروجهم عن مألوف حياته ، ولم تصل درجة وعى هذا الفنان الشعبى الذى ابتكر هذه الصورة المسرحية عن واقع الرحالة الذى لمسه بنفسه الى ما هو أكثر من ذلك ، فلم تصل درجة وعى هذا الفنان الشعبى الى حد اكتشاف حقيقة ارتباط بعض هؤلاء الرحالة الأجانب بأجهزة الأمن فى بلادهم أو قيامهم بخدمات غير منظورة وغير سياحية عندما يتخفون فى زى الرحالة (٣٥) ، وهو ماكان يمكن

أن يلعب دورا أجدى لأجدادنا ولنا من بعدهم ، وأيضا كان هذا الوعى نفسه سيستبدعى بالتأكيد هجوما أعنف من الرحالة الأجانب عندما تكشف خشبة المسرح العربى التلقائية حقيقة بعضهم ! ! وربما كان هذا مـا يدور بذهن أحد النقاد المحدثين عندما وصف هذه المسرحية بأنها « المسرحية الثقافية التى شاهدها بلزونى » (٣٦) رغم أنه اكتفى تماما بوصفها « المسرحية الثقافية » فقط ودون أى تفسير أو اضافة لتحديد مـا يقصـده بالمسرحية الثقافيـة ، وكأنه بذلك يمنحهـا شرفـا قد لا تستحق أكثر منه ولو من باب التفسير لمبررات تمييزها عن غيرها كمسرحية ثقافية ، ولذلك فعلينا أن نقنع بهذا التنازل الكبير فهاهو واحد منا نحن العرب يمنحهـا شرف أنها « مسرحية » و « ثقافية » وكفى ، مع أنهـا بالتأكيد تستحق ما هو أكثر من ذلك أيضا لمجرد كونها « مسرحية وثقافية » تم تقديمها فى ذلك الزمن البعيد قبل أن يتكرم علينـا الأجانب بتعريفنا بفن « المسرح » و « الثقافة » !! ألم أقـل اننا كثيرا ما نظلم أنفسـنا وفنوننا منذ زمن بعيد وحتى الآن !

ومع ذلك فالمسرحية تشير الى ما سبق ايضاحه من أن فنان الشعب مبدع هذا المسرح التلقائى قد اعتنى بدرجة كبيرة بتصوير شخصياته الدرامية بصورة متباينة وثرية تماما بفضل امكانية التطور الكامنة فى المراحل المختلفة التى لابد أن تمر بها الشخصية ما بين مرحلتى البداية والنهاية ، والواقع والحقيقة ، والجهل والعلم الذى هو أساس المفارقة الدرامية التى تكسب المسرحية أبعادا كبيرة لا يمكن اغفالها ليس بمفهومنا الحديث عن المفارقة الدرامية وما يمكن أن تحدثه من حيوية وتنوع واثراء للحدث الدرامى فى مراحله المختلفة ، وانما كان لهذا العلم والجهل ، أو المفارقة الدرامية التى اكتشفها الأجداد بشكل فطرى، أثرا كبيرا ولاشك فى انتزاع الضحكات على هذا الرحالة البلياتشو الذى لا يخلو من فظاظة تجعله يفرض نفسه على الأعرابى الفقير الذى يرى لنداو « أنه يود أن يكون له مظهر أغنياء القوم » وان كان الاحتمال الآخر هو « أنه يد القوم الباطشة » عن طريق السخرية

بهذا البلياتشو الأجنبى الذى يستحل لنفسه خيرات
أبناء هذا البلد مهما كانت درجة فقرهم ، والدليل
اشتراك زوجة الأعرابى فى لعبة السخرية من هذا
الأجنبى ، فاذا كان هذا الأعرابى مجرد مدعى ثراء
كما يرى لنداو لما كانت زوجته قد شاركته فى لعبة
التظاهر بشكل كامل خاصة وأن بلزونى لم يشر الى
أنها كانت مثل زوجها فى ادعاء الثراء ، كما أن المسرحية
لم تشر على الاطلاق الى أى مغنم خاص يحققه الأعرابى
الفقير وزوجته من وراء التلاعب بهذا الأجنبى الذى
يسنى نفسه بأطيب الطعام وينتهى به الأمر والمسرحية
الى التهام اللبن الرائب وعيش الذرة الذى هو لفرط
كرم الأعرابى وزوجته كل ما فى البيت من زاد ..
فالدرس هنا للاجانب واضح .. ابن هذا الشعب يدرك
جيدا ما يجهله هذا الأجنبى ويعطيه الدرس عمليا ..
وفى نفس الوقت فان طيبته المفرطة لا تجعله يطرده أو
يحتفظ لنفسه بطعامه البسيط رغم فقره بل يقدمه عن
طيب خاطر ليشاركه فيه الأجنبى البلياتشو وكأن

ذلك أيضا من ناحية أخرى اعتذار رقيق عن ضـياع أمل الرحالة الأجنبى فى الوجبة الشهية !

والرحالة الأجانب ـ على عكس عادتهم المتبعة فى التعليق على المسرحيات التى شاهدوها ـ لم يذكروا لنا أى شىء عن مـدى رد الفعل الجمـاهيرى الناتج عن مشاهدة هذه المسرحية الثقـافية ، ربما كانتقام أخير للسخرية بممثلهم على خشـبة المسرح ،خاصـة وأن الأجانب قد أدركوا بوضوح هذا الموقف الشعبى الذى عبر عنه عرض المحبظين « الأعرابى والرحالة » والذى يحمل قدراً من المرارة ضد الأجانب وهو مـا اعترف به لنداو « هذه المرارة التى كان يعانيهـا الفـلاحون الفقراء والتى « انبجست » ضد الأجانب فى المسرحيـة الثانية التى ذكرهالنا بلزونى » (٣٧) •

ورغم ذلك التجاهل فاننا يمكننا أن نتخيل تأثـير هـذه المسرحيـة على المشاهـدين مسترشدين فى ذلك بوصف بلزونى نفسه لتأثير المسرحية السابقة « الحاج والجمال » عندما أكد أن « المسرحية على بساطتها قد

شغفت المتفرجين طربا للغاية ، حتى انه لم يوجد شيء سواها يطربهم أحسن من ذلك ، اذ أنها كانت تحضهم على أن يكونوا يقظين تماما فى مواجهة تجار الجمال » (٢٨) ، واسترشادا بهذا التعليق يمكن تصور مدى استمتاع المتفرج بمسرحية « الأعرابى والرحالة » وأيضا مدى طربه لأن المسرحية تحمل كذلك معنى ضرورة اليقظة والانتباه فى مواجهة الرحالة الأجانب .. هذا اذا ما حاولنا استخدام نفس ألفاظه ومنهجه فى تقييم المسرحية الأولى ! .

ومن المفيد ملاحظة أن المسرحيات الثلاث التى تحدث عنها الرحالة حتى الآن لا تحوى أى هبوط أخلاقى ، كما أن الرحالة رغم ولعهم بالوصف الدقيق لم يذكروا أية اشارة جنسية تحتويها العروض أو أية ألفاظ خارجة أو مواقف تستدعى استهجان أقل الناس تزمتا ، بل على العكس تماما ، فبجانب أنه لم يرد أى ذكر لأى شيء من هذا ، كان تأكيد الرحالة الأجانب طول الوقت وحتى الآن على الوظيفة الجليلة

لعروض المحبظين ، فالى جوار أنها تحض الجمهـور على أن يكون يقظا عند بلزونى نجد أيضا أن القصـد منها كما يقول : « استعراض صـورة من الحيـاة ، وتصاريف الناس ، مثلما نفعل نحن فى مسارحنا » (٣٩)، ورغم القـالب المثير للضحك فى هذه المسرحيات فان المغزى أو التوعية الكامنة لا يمكن انكارها أيضـا باعتراف الرحالة الأجانب .. وهم من اكتشـف وقدم لنا الصورة الوحيدة المكتوبة حتى الآن عن المحبظين !

وقبل أن تتكلم عن العرض الرابع الذى وصفه لين ١٨٤٦ الذى يجب أن نتوقف عنده كثيرا ، تتعرف على العرض الخامس الذى يتحدث عنـه وارنر ١٨٧٤ — ١٨٧٥ وهو العرض الخاص برجـال البحر من المصريين حيث يقول وارنر « فى هذه المهزلة السـاذجة يقـدم البحارة صورا يقلدون فيهـا مختلف وجهـاء القوم والموظفين عندمـا يمنحـون أو يتلقـون البقشـيش والرشـاوى » (٤٠) وبغض النظر عن السذاجة التى يراها الرحالة وارنر فى هذه المسرحية بسبب تعرفه على الفن

المسرحى الأرقى فى بلاده .. فان الدور النقدى لهذه المسرحية مثل باقى عروض المحبظين هو اللافت للنظر ، ليست فقط فى حد ذاته كوظيفة للمسرحية . وانما أيضا كان هذا هو اللافت لنظر الرحالة الأجانب فسجلوا ذلك على كل تعليق على العروض فنيبر وبلزونى ووارنر أيضا سجلوا ذلك رغم اختلافهم ورغم المسافة الزمنية التى تفصل كلا منهم عن الآخر ١٧٨٠ ــ ١٨١٥ ــ ١٨٧٥ على التوالى ، أى ما بين مائة عام تقريبا كانت فيها هذه العروض حية يتوالى تقديمها ولها نفس الدور النقدى ، وعثر عليها الرحالة بالمصادفة وسجلوها لنا ، وهو يعنى أيضا أنها لم تكن فى حاجة الى الأجانب لكى تستمر فى الحياة وفى أداء وظيفتها الترفيهية أو التعليمية ، فمعظم الأجانب من المقيمين فى مصر فى ذلك الوقت قد ابتعدوا عن عروض « المحبظين » ربما جهلا أو ترفعا بدليل أنه « لم يكن أحد من المندوبين الأوربيين ، الذين مكثوا فى القاهرة زمنا طويلا قد شاهدوا ملهاة مصرية ، بيد أننا شاهدنا

ذلك عند ايطالى متزوج » ، ومع ذلك فمن جانب آخر
كان هذا الابتعاد من سـوء الحظ ، لأن « ابتعـاد »
الأجانب من المندوبين ربما قد أضـاع علينا فرصـة
تسجيل ومعرفة المزيد من عروض المحبظين ، وربمـا
أيضا كان « اقتراب » الأجانب منهـا قد أدى الى أن
يهتم بها أصحابها من المبدعين والمؤرخين بشكل أفضل
فربما استمرت فى تطورها ونموها أو على الأقل البقاء
فى حياتنا بعد وصول الحملة الفرنسية المنسوب اليها
فضل تعريف الفن المسرحى للعرب ! أو على الأقل لم
نكن لنتركها فريسة للسمعة السيئة التى ألصقهـا بها
المسـتشرق ادوارد لين فى وصـفه للعـرض الرابـع
« حكاية الفلاح عوض » مختلفا فى ذلك مع كل الرحالة
السـابقين له واللاحقين الذين استعرضـنا تقييمهم
الايجابى على الأقل للوظيفة النقدية والتعليمية لعروض
المحبظين ، وأيضا عدم ذكرهم لأى أسـفاف أو هبوط
لفظى أو حركى أو أخلاقى .. مع الأخذ فى الاعتبـار
أن كتـاب لين قد انتشر على نطـاق واسع منذ ترجمته

فى السنوات الماضية بسبب الاهتمام الكبير الذى منحه المثقف المصرى للكتاب لتغطيته فترة مظلمة من حياة المصريين فى القرن الماضى بشكل عام ، واهتم به نقاد المسرح بشكل خاص لاحتوائه لأول مرة على تفاصيل عن عروض المحبظين أكبر مما كان متاحا من قبل ، وان كان الجميع قد أخذوا أقوال لين على أنها أكبر من أن يتجرأ أحد على التفكير فيها أو معارضتها ربما انبهارا بالكتاب ككل بغض النظر عن بعد آراء لين فى « المحبظين » عن الحقيقة ، أو على الأقل ابتعادها عن النتائج الموضوعية الممكن استخلاصها مما أورده هو نفسه عن مسرحية « حكاية الفلاح عوض » . وهى النتائج التى يمكن احترامها ومعها فن « المحبظين » ككل اذا ما تم استخراجها من المسرحية نفسها بالاضافة طبعا الى مصداقيتها المكتسبة فى حالة الأخذ فى الاعتبار المسرحيات السابقة للمحبظين !

فمسرحية « الفلاح عوض » كما يراها « فارس هازلة » يظهر فيها « الأثر الجنسى » الذى كان راجحا

، المسرح الظلى من قبل .. وهذا ما أثار « التقزز »
ند لين .. هذا مـا يؤكده لنداو (٤١) الـذى يورد
لتفصـيل هجوم لين على المحبظـين « ان للمصريين
خفا غالبا باللاعبين الذين يقدمون المهـازل الهابطـة
الهازئة وهم المسـون « المحبظين «Mohhabbazeen»
هؤلاء غالبا ما يقدمون عروضهم فى الاحتفالات التى
سبق الزواج أو الختـان فى بيوتات عليـة القـوم ،
، يجذبون السامعين والنظـارة فى حلقات يقيمونها فى
الأماكن العامة فى أحياء القاهرة . على أن عروضـهم
ـدر أن تستحق أن توصـف به ، فهى تعتمد أساسـا
لى فكاهات فجة ، وأفعـال غير مهذبة ، بهدف المتعة
التسلية ، وتلقى الاستحسان والتحية » (٤٢) .

ونفس الترجمـة لرأى لين يوردهـا د . نجم مع
م من السـباب أكثر مثـل « هم ممثلون يضحـكون
نـاس بنكـات حقيرة » وهم « يلهـون الجمهـور
ينالون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة » (٤٣) .

وبغض النظر عن الاساءة الكامنة للمصريين الذين

يضحكون « للنكات الحقيرة » و « الأعمال الفاحشة » .
والذين لهم « شغفا غالبا باللاعبين الذين يقدمون
المهازل الهابطة والهازئة » وهو ما يثير « التقزز » عند
الرحالة الأجنبى لين القادم من حضارة أرقى وأكثر
تقدما وتهذيبا ، ولذلك فأعمال « المحبظين » يندر أن
تستحق أن توصف رغم أنها تلقى الاستحسان والتحية
من المصريين .

هذا الاستعلاء المرفوض على الشعب المصرى
والذى قد لا يدركه بعض المتاوربين يجب على الأقل
أن يجعلنا فى حالة يقظة للمشاعر العدائية التى قد
يعتمد عليها رأى لين فلا نكرره دون تمحيص ، خاصة
وأن مسرحية الفلاح عوض لا تحمل بأى شكل من
الأشكال أية درجة من درجات الهبوط أو الجنس .
وأيضا فان اعتراض لين الوحيد على عروض « المحبظين »
يقوم على أنها « فكاهات فجة وأفعال غير مهذبة »
وهو ما يعنى تأكيد احساسه بالتفوق الحضارى
والأخلاقى الذى أملى عليه رأيه مع احتمال تجنيه

الشـديد لأنه قائم على معيـار أخـلاقى يحدد الفعل المهذب الذى قد يختـلف عليـه الشرقى والأوروبى نتيجة اختلاف الحضارات والسلوكيات ، ونفس الأمر بالنسبة للفكاهات « الفجة » كما يقول والتى تحتـاج لكى يكون الحكم صادقا أن توجد بجوارها فكاهات ناضجة أو غير فجة ، أو على الأقـل تواجد الثقـافة والمعرفه التى تتيح لهذا الشـعب قبل اداته فرصـة الاختيار بين « الفج » و « غير الفج » ، وبالتـالى لم يكن من المنطقى ترديد رأى لين باقتنـاع شـديد رغم بعده الأشد عن حقيقة أن هذا الفن قد احتل مكانة كبيرة عند الشعب المصرى سنوات أكبر من أن تحصى لغياب المصادر وان كانت لا تقل عن مائة عـام كمـا أشرنا ، وذلك ليس لخـروج هـذا الفن عن الذوق والأدب والأخلاق وانما لتعبيره بصـدق عن حقيقـة مشـاعر الناس فى اطار فنى راق . وحتى بافتراض صـحة رأى لين وهو غير صحيح فان المعايير الأخلاقيـة للشـعب المصرى التى أباحت الاستمتاع بهذا الفن والاقبـال

عليه كل هذه السنوات كانت تستدعى على الأقل قدرا أكبر من الاحترام لا الاستعلاء والغمز واللمز بدون وجه حق ، ومما يجعل هذا الحكم أيضا واضح التجنى هو أن هذا الفن لم يكن قاصرا على شريحة اجتماعية واحدة بل استمتع به علية القوم فى « بيوتهم وعـامة الشعب فى الأماكن العامة » فى أحياء القـاهرة ، ولين نفسه شاهـد عرض المحبظين فى بيت الباشا ، فاذا كان ممكنا تصور خروج هـذه العروض عند عرضهـا فى الأماكن العامة عن أصول للياقة والتهذيب الى الهزل والفج والأفعـال غير المهذبـة بل والجنسـية المثيرة لتقزز لين ، فان الأمر ينبغى التحفظ عليـه عند عرض هذه المسرحيات فى « بيوت علية القوم » على أصـحاب هذه البيوت ونسائهم وأطفالهم وضيوفهم ومنهم لين نفسـه ! ولكن لين وقد أعمـاه غرض الاسـاءة الى المصريين لم يضع أية فوارق بين عرض المحبظين المحتمل فى الشارع أو البيت وكأن الانهيار الأخلاقى من وجهة نظره عام وهو ما لا يمكن التسـليم به أو السـماح به بمعايير عصرنا رغم ما نحن عليـه من تحرر بالمقارنة

بالأجداد ، وبالتالى من الأولى عدم تصديقه بالمعايير السائدة فى زمن الأجداد •• زمن لين نفسه !!

وحتى لا نتهم بالشطط فى التفسير لحالة الاستعلاء الواضحة فى رأى لين على الشعب المصرى ، نورد رأيا آخر لمستشرق آخر أثار دهشتنا وشكنا الأشد فى احتمال موضوعية رأى لين بل وبعض المستشرقين ، فاتنا نجد نفس رأى لين وربما بنفس الكلمات والأفكار تقريبا يردد المستشرق جيرار دى نرفال فى كتابه رحلة الى الشرق عندما يقول :

« ويسر المصريون عادة لمشاهدة التمثيليات الهزلية السخيفة التى تبعث على السخرية • وتؤدى هذه العروض عادة فى الحفلات التى تسبق الزواج والختان لدى علية القوم وتجتذب أحيانا عددا كبيرا من المشاهدين فى الميادين العامة فى القاهرة » وهذه العروض « قلما تستحق الوصف اذ أن هذه الفرق تجتذب التصفيق أساسا بالدعابات المبتذلة المشينة » (٤٤) •

وبالطبع فالدهشة من التطـابق الحرفى بين رأى نرفال ورأى لين لا يجب أن تعقد لساننا طويلا ، ولن نترك العنان لســوء الظن واعتبار ذلك اتفاقا ضمنيا بين الرحالة على الهجوم على شعب مصر وفنها ، ولكن وبحسن الظن ، من المحتمل أن يكون الأمر مجرد توارد خواطر وألفاظ وعبارات وأفكار بين ادوارد لين ونرفال غريب الأطوار (٤٥) الذى لم يقدم دليلا واحــدا على صحة الادعاءات التى حشدها فى رأيه السابق .. مثله فى ذلك مثل لين .. وليس لنا أن نوجه لأى منهما اللوم طـالما أننا نحن العرب قد فعلنا نفس الشىء بعدهمـا بسنوات وسنوات !! .

ثم هل ما جاء فى مسرحية « الفلاح عوض » من أحداث وأفكار وسلوكيات يستحق كل هذا الهجوم الضارى .. أعتقد أن ما عرضه لين نفسه من مسرحية « حكاية الفلاح عوض » يجعل الاجابة الوحيــدة هى النفى التام ..

قال لين :

« انى أورد نموذجا من تمثيلهم : قطعة صغيرة من رواية مثلت أمام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده . كان أشخاص الرواية : ناظر أى مدير الاقليم ، وشيخ البلد وخـادمه ، وكاتب قبطى ، وفـلاح مدين للحكومة ، وزوجة وخمسة أشخاص آخرين يظهرون أولا فى هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص ، يظهر الناظر وبقية الممثلين .

فيقول الأول : كم قرشا دين عوض بن رجب ؟

فيجيب العازفون والراقصات الذين يقومون الآن بأدوار فلاحين : مر النصرانى بالبحث فى السـجل . (ويحمل النصرانى دواة كبيرة فى حزامه ، ويلبس لباس الأقباط ، ويعتم بالعمامة السوداء) .

فيسأله شيخ البلد : كم على عوض بن رجب ؟

فيجيبه : ألف قرش .

فيسأله : كم دفع ؟

فيقول : خمسة قروش .

فيخاطب الفلاح قائــلا : يارجل لمــاذا لم تحضر النقود ؟

فيجيبه : ليس عندى نقود .

فيصيح الشيخ : ليس عندك نقود ، اطرحوه .

(فيأتون بجزء من معى منفوخ على شكل ســوط ويضربونه به) .

فيستغيث الفــلاح بالنــاظر قائــلا : وشرف ذيل حصــانك يا بــك ، وشرف سروال زوجتك يا بك ، وشرف عصابة رأس امرأتك يا بك .

(وينتهى الضرب بعد عدة صيحات ، ثم يقاد الى السجن تحضر امرأته توا لتطمئن عليه ، فيرجو منهــا أن تأخذ قليــلا من الكشــك والبيض والشــعرية ، وتذهب الى منزل الكــاتب وتســتعطفه ليخلصــه . فتذهب الزوجة بالهدية الى منزل الكاتب ، وتسأل من هناك عن المعلم حنا الكاتب فيدلونها عليه) .

فتقول له : يا معلم حنا ، تفضل بقبول هذه الهدية وأنقذ زوجى ، الفلاح المدين بألف قرش •

فيقول : أحضرى عشرين قرشا أو ثلاثين ، رشوة لشيخ البلد •

(فتنصرف وسرعـان ما تعود بالنقود وتسـلمها الى شيخ البلد، فيأخذها) •

ويقول : حسن جدا اذهبى الى الناظر •

(فتنسحب وقتا لتتجمل وتتخضـب ، ثم تقصـد الناظر وتحييه ، فيسألها عما تريد ، فتخبره أنها زوجة عوض المدين بألف قرش)

فيقول : وماذا تريدين •

فتجيب : ان زوجى مسجون وانى استنجد بمروءتك لتخلصه ، وتبتسم ، وهى تلح فى طلبها ،وتظهر أنهـا راغبة فى مكافأته على هذا المعروف فيقبل ذلك ، ويقوم بالدفاع عن الزوج ، ويخرجه من السجن • وقد مثلت تلك الهزلية أمام الباشا لتنبهه الى سـلوك القـائمين على أمر الضرائب) (٤٦) •

ولا أعتقد أن ادوارد لين قد أخفى أدلة اتهامه لفن المحبظين ، تلك التى أثارت تقززه ، عندما أورد « نموذجا من تمثيلهم » لا يظهر فيه بأى صورة من الصور ما يمكن أن ينتمى الى « المهازل الهابطة » أو غير المهذبة ، بل على العكس تماما ، فحكاية الفلاح عوض بصورتها التى أوردها لين يمكن بل يجب أن تدفع بعدم صدق الرأى القائل بأن « على أية حال كان من المقدر على المسرح الأوروبى أن يطرق أمزجة الشعوب العربية لتتشكل وترقى » (٤٧) بل العكس صحيح حيث يمكن القول من خلال « حكاية الفلاح عوض » وغيرها من مسرحيات المحبظين ان الأمزجة العربية كانت قد قد تشكلت بالفعل واختارت للتعبير عنها هذا الفن التلقائى النشأة الذى يحمل بجانب المتعة الفائدة ، كما أن « ترقى » الأمزجة العربية على أيدى المسرح الأوروبى هو الآخر لا يعدو المغالاة فى الاتهام لهذه الشعوب العربية ، كما تتصور خاصة وأن المسرح الأوروبى الذى اقتحم الحياة العربية على أيدى بعض العرب ممن قاموا بزيارة أوروبا « حيث اكتسبوا حب

الفنون الدرامية Thespean Arts يمكن أن ينسحب
عليه وعليهم نفس الاتهام والهبوط والفعل غير
المهذب والفجاجة التى ألصقها الرحالة لين بفن المحبظين،
وكذلك السذاجة والسخف التى ألصقها غيره بفن
المحبظين ، وهذا يؤكده رأى قديم فى مسرح صنوع
يقول : « لاشك أن قراءنا الأوروبيين الذين ألفوا
مشاهدة أروع آثار الفن المسرحى قد يتبسمون
لسذاجة الأساليب التى يعمد اليها المؤلف فى حبك
المؤامرات ، ولكنها فيما يتصل بالمتفرجين العرب كانت
كافية لاجتذابهم الى مشاهدة التمثيل وهذا أمر يحمل
على التفاؤل » (٤٨) وكذلك فبالاقتراب من الصورة
الأوربية للمسرح التى قدمها الرواد الثلاثة النقاش
والقبانى وصنوع سنجدها تحمل الكثير من الصور
القديمة التى استهجنها الرحالة فى فن « المحبظين » ،
وان كانت أعمال الرواد أى الصور الأوروبية للمسرح
عند العرب ، والتى اعترف بها كل نقاد المسرح الأجانب
والعرب ربما تأكيدا للاستلاب الحضارى ، كانت

تفتقد على الأقــل ذلك الجانب الهام الخــاص بالنقد الصريح والواضح والمؤثر لأجهزة الســلطة وأعوانهــا ليس فقط فى حكاية الفلاح عوض بل وأيضا فى معظم أعمال المحبظين كما رأينا ، هذا الجانب النقدى الفاضح للسلطة الظالمة ، ابتعد عنه تماما ، الرواد ايثارا للسلامة واستبدلوه باللحن والأغنية والرقصة أحيانا والضحكة والنكتــة والتسليــة فى كل الأحيــان ، بعكس الفن التلقائى الشعبى القديم الذى حرص على الفصل التام بين المسرحية والرقص والألحان والأغانى ، فالمسرحيــة كانت تبدأ بعد انتهاء الموسيقى والرقص ، ربما احتراما (للتمثيل المباشر) وتأكيدا لأهمية الموضوع وضرورة وصــوله فى أنقى صــورة للمتلقى دون أية ضبابيــات لحنية أو زخرفات حركية راقصــة ، وهو ما يمكن أن يدل عليه تحول المجموعة الكــاملة من الراقصين الى ممثلين فى مسرحيــة « حــكاية الفــلاح عوض » .. فالأهم والأجدى دراميــا لتعميق الأثر الدرامى وابراز الحدث فى كل مراحــل تطوره هو تخليصه تماما من

كل العناصر التى ربما تؤدى الى تشتيت الانتباه مثل الرقص والموسيقى اذا لم يتم توظيفها فنيـا بشـكل مفيـد للعمل المسرحى ، وهو ما توصـل اليه بالفطرة البحتة والنقية تماما الفنان المجهول الذى قدم حكاية الفلاح عوض بهذه الصورة الفنية الرائعة التى اعتبرها البعض « على درجة لا بأس بها من التقدم الفنى » (٤٩) بينما هى فى الحقيقة ينبغى أن تقدر حق قدرها باعتبارها على درجة بالغة الجـودة من التقدم الفنى فهى تضم ستة ممثلين رئيسيين بجـانب خمسـة من الراقصـين الذين يتحولون الى ممثلين ، ولكل من هذه الشخصيات الرئيسية ملامحه الخاصة فى المراحل المختلفة التى يمر بها تأكيدا لتفرده تبعا لتطور الحـدث الدرامى ومراحـل الصراع ، بل والأكثر ، لكل منهم ملابسه واكسسواره المميز واللازم للشخصـية الدرامية لاستكمال الملامح الخارجية ، مثل الكاتب النصرانى الذى « يحمل دواة كبيرة فى حزامه ويلبس لباس الأقباط ويعتم بالعمـامة السوداء » أو السـوط الخـاص وكلها أثبتها لين فى

وصفه .. وكذلك تغيير هيئة الموسيقيين والراقصين الى أشخاص آخرين ، وتغيير « الهيئة » هذا قد يستدعي تغيير الملابس والماكياج والاكسسوار باستبدال الأدوات الموسيقية التى كانوا يحملونها فى البداية بأدوات أخرى تناسب الهيئة الجديدة لهم كفلاحين فى بلاط الناظر مدير الاقليم ، كل ذلك الحرص على الصورة المرئية للشخصية الدرامية من جانب المحبظين يجب أن يجعلنا على الأقل لا نشك فى أن ما يقدمه المحبظ كفنان شعب انما هو فن مدروس ولم يكن مجرد ارتجال عفوى نابع من اللحظة ، بل على العكس كان معدا اعدادا جيدا ومناسبا للمراحل المختلفة التى تمر بها الشخصية ، ولو من الناحية الشكلية المرئية على الأقل حتى الآن ، بينما كان الموقف الدرامى نفسه غنيا بالامكانات فالشخصيات كان من المحتم اصطدامها فى صراع متدرج ينتقل من نقطة الى أخرى بالحتمية والضرورة ، فعوض الفلاح المعدم الفقير والمستغل من قبل السلطة ، لا يجد ما يدفعه سدادا لدين ظالم ،

والسلطة ممثلة فى الناظر وشيخ البلد وخادمه والكاتب القبطى لا تهتم بواقع عوض الذى فرضـوه عليه بل يسعون لاستنزافه بكل الطرق ولو عن طريق التعذيب الجسدى بالضرب بالسوط ، ولا يجد عوض دفعـا للظلم والضرب والتعذيب غير التوسـل والدعاء ليس بالله والأنبياء كما هو معتاد ، بل امعانا فى السخرية ، يتوسـل بشرف ذيـل حصـان البك وشرف سروال زوجته وشرف عصابة رأسهـا ، وهو مـا يمكن أن يحدث بجانب الضحك ، الناشىء عند غرابة التوسـل بشرف ذيل الحصـان والسروال وعصـابة الرأس ، قدرا آخر عن الدهشة لهذه العبودية الكاملة وفقدان القيم بل واختلاطها فى مثل هذا المجتمع الظالم ، الذى لا يجد فيه المظلوم من يتوجه اليه بالدعـاء لكشـف الغمة غير ذيل الحصـان وعصابة الرأس والسروال !! ولا أظن أن هذا التوسل الغريب والغنى باحتمـالات التفسير من جانب المشـاهد ، يمكن أن نلمس فيه أى ابتذال أو أفعال غير مهذبة أو تلميحات جنسية ، حتى

ولـو كـان الحديث يتعـلق بشرف سروال زوجـة الناظر !!

ثم هناك أيضا ما هوأكثر من مجرد عرض للحـالة التى عليها الفلاح عوض ، والتى كانت تكفى وحـدها لاثارة الاعجـاب بالفنان ، ذلك المحبظ الذى واتتـه الجرأة على عرض حـالة الفـلاح عوض المزرية على جماهير الشـعب فى الميادين العـامة وأمام عليّة القوم أنفسهم ومنهم محمد على باشـا ، وهو ما كان يمكن أن يكتفى به وحده اذا ما كان الأمر مجرد عرض حالة ، ولكن المحبظ كفنان مبدع ، بل وملتزم تجـاه فنـه وشـعبه سرعان ما يمنح الحدث فرصة النمو والتطور ، الذى يكسـب عمله الفنى أبعادا أعمق ليس فقط فنيا ولكن فكريا أيضا عندما يستفيد من شخصية الزوجة الفلاحة لالقاء مزيد من الضوء على جوانب أخرى من الفساد السـائد الذى لا يكتفى باسـتغلال جهـد الانسـان وتعذيبه بالضرائب والضرب فقط بل وأيضا استغـلاله أسـوأ استغلال فى هـذا المجتمع المريض

الذى تسيطر عليه الرشوة التى يتعاطاها الجميع بعلم الجميع .. الكبار والصغار .. فالفلاحة تقدم الرشوة للكاتب لكى يساعد على اخراج زوجها من سجنه فى صورة بضائع عينية ، كشك وبيض وشعرية ، ويدلها الكاتب على سبيل رشوة شيخ البلد بالنقود التى يتسلمها فاتحا الطريق لرشوة الناظر نفسه بجسد الزوجة ..

ولا أعتقد أن هذه الرشوة الجسدية للناظر بعد أن « تتكمل وتتخضب » له الزوجة الفلاحة يمكن أن تستغل أو تفهم على أنها وسيلة جنسية أو ابتذال ، بل على العكس تماما . فهى الدليل القاطع بل والمستفز ضد هؤلاء الذين يضطرون الفقراء الى تقديم كل شىء رغما عنهم .. بداية من الطعام ثم النقود وأخيرا الجسد الانسانى لهذه المرأة المخلصة والمحبة لزوجها والتى تتحمل كل شىء فى سبيل استعادة حريته ، حتى ولو كان ذلك عن طريق التضحية بنفسها بالقاء جسدها لذلك الناظر ، الذى لا تنتفى عنه صفة الدناءة لكونه يجلس على قمة السلطة .

وبالطبع كان يمكن لذوى النية الحسنة اكتشاف القيم النبيلة فى كل سلوكيات الزوجة الفلاحة المحبة لزوجها الفقير تلك التى لم تبع جسدها مختارة كأى عاهرة ، بل هى مضطرة لذلك انقاذا لزوجها بعد أن استنفذت كل الوسائل التى لم يكن أى منها مشروعا بداية من رشوة البيض مما يجعل أى اتهام لمثل هذه الزوجة المحبة والمضحية بنفسها اتهاما مضحكا خاصة وأنه ادانةللضعيف المستهان وكأنها ادانة للمعتدى عليه الذى يستحق الشفقة لا الادانة ، ومع ذلك فالأهم هو ما يمكن أو ما يجب أن يشعر به الانسان تجاه هذا المجتمع الظالم الذى يدفع الشرفاء لهذا الأسلوب .. وهو ما يؤكد أن ما أراده الفنان « المحبظ » هو الادانة للمجتمع نفسه بداية من محاكمة الفلاح وانتهاء بتضحية الزوجة بنفسها عن طريق التطور بالحدث والحالة النفسية للبطل الذى لابد أن يتعاطف معه المشاهد ليس فقط لأنه يمثله ويمكن أن يتوحد معه ، بل وأيضا لأنه بطل برىء

اصطدم بقوى أكبر منه لا قبل له بمواجهتها فناله الدمار الجسدى بالتعذيب والسجن والدمار المعنوى عندما تضطر الزوجة لتسليم نفسها للناظر وهو الفعل الذى يقدمه لنا ادوارد لين كقمة الحدث ولا يملك هو نفسه غير الاعتراف صراحة بأن « هذه المهزلة قد مثلت أمام الباشا لتنبهه الى سلوك القائمين على أمر الضرائب » ، وهو وان كان صادقا فى تحديد هذا الهدف من عرض حكاية الفلاح عوض أمام الباشا ، الا أنها عرضت أيضا ككل مسرحيات المحبظين فى الشوارع والميادين وبالتالى فهدفها هذه المرة لابد أن يكون مختلفا أو على الأقل لايمكن اعتبار الهدف الذى أورده لين هدفا وحيدا ، فالمسرحية أغنى من ذلك ، خاصة وأن أبعادها المختلفة لابد أن تشير أيضا الى الحالة المزرية التى عليها الفلاح المصرى المستغل بكل الوجوه فربما يأتى من ينصفه ذات يوم ، أو ربما يشعر المشاهد فى الصالة سواء كانت فى فناء القصر أو الشوارع والميادين العامة بمدى الظلم الذى يتعرض له عوض وهو ممثلهم على

خشبة المسرح خاصة الفقراء فيزدادون وعيا بالظلم فقد يغيرونه يوما ما لأن الظلم وحده القائم فى هذا المجتمع أو أى مجتمع ليس بكاف لاحداث التغيير ، ولكن الوعى والاحساس بهذا الظلم هو المحرك لاتخاذ موقف ضده ، وهو ما فعله فلاسفة التنوير فى القرن الثامن عشر فى فرنسا عندما تناول رجال المسرح من بينهم مثل ديدرو وفولتير مواطن القهر التى يتعرض لها الانسان من الأجهزة الظالمة مما اعتبر ممهدا للثورة الفرنسية ذاتها .. تلك الثورة التى جاء ممثلها نابليون بونابرت الى عالمنا العربى بعد عرض حكاية الفلاح عوض بسنوات قلائل ، ومع ذلك لم يكتشف رجاله ممن وضعوا كتاب وصف مصر ومعهم كل الرحالة الأجانب الجانب التنويرى الواضح فيها واكتفوا بادانتها واساءة سمعتها حتى ماتت ربما لافساح الطريق لفنونهم ومسرحهم الغربى حتى تتاح له ولهم الفرصة « لتشكيل وترقية » شعوبنا العربية !!

والتجاهل المتعمد لم يكتشفوا أن المقامة بشـــكل ما كانت الصورة الأدبيـــة المكتوبة للصـــورة الشـــعبية الشفهية الممثـــلة أى فن « المحبظين » الذى يحتـــاج فقط الى ممثل ومشاهد حى ومن شريحة شعبية لا تعرف القراءة والكتابة مثل الفلاح عوض نفسه ، ولكن لأن المقامة مكتوبة فقد بقيت بينما نص المحبظين لأنه شفهى وغير محفوظ للأجيال فقد ضـــاع واندثر ، بل ورأى انبعض أنه مرتجل أيضا رغم أن تفاصيل حكاية «الفلاح عوض » وقبلها مسرحيـــات « الحـــاج والجمـــال » و « الأعرابى والرحـــالة الأجنبى » و « المرأة المحتالة » كلها تلقى ظلالا من الشك فى أن فن « المحبظين »كان فنا مرتجلا كما رأى البعض ربما كتفسير لعدم وجود نصوص مكتوبـــة لفن المحبظين ، وان كنـــا نعتقد أنه كان فنا شـــفاهيا يحفظ نصه الممثل حفظا تامـــا ، وهو ما لم يكن عسيرا على الفنان الشعبى ، اذا أخذنا فى الاعتبار أن نفس الحفظ كانت تتم ممارسته فى بقيـــة الفنون الشـــعبية كفن الســـيرة رغم ضخامة مساحتها

الزمنية وتعدد أبطالها وأماكنها (٥٠) ، وبالتالى فغياب
النص المكتوب للمحبظين لايمكن أن يعنى أنه كان مرتجلا
أو يعنى غياب هذا المسرح نفسه الذى كان قائما
ولسنوات طويلة وبالطبع لفرق متعددة منتظمة أو شبه
منتظمة ، شاءت المصادفة بين الحين والآخر أن يقع
نظر أحد الرحالة الأجانب على عرض أو اثنين منها
فرصدها ضمن اطار رصده لمختلف مناحى الحياة فى
الشرق تماما مثلما رصد أسلوب حياة أهل البلاد
وعاداتهم وسلوكياتهم ، وهو ما يعنى أيضا أن فن
« المحبظين » كان حقيقة واقعة ومستمرة فى الحياة
الاجتماعية للمصريين منذ مئات السنين ، وفى القرن
الثامن عشر فرضت نفسها على الأجانب من الرحالة
الذين سجلوا بعضها ولم يهتموا بتتبع مختلف جوانب
هذا الفن ومدى انتشاره زمنيا وجمع نصوصه
وتدوينها وتسجيل أسماء أهم ممثليه بل ومخرجيه ،
وما يعفيهم من كل ذلك ، أنهم كانوا مجرد رحالة ،

وغير منزهين عن الهوى أحيانا •• وأيضا فان تسجيل الرحالة الأجانب لعروض المحبظين فى سنوات مختلفة متفرقة وطويلة تصل الى مائة عام يعنى وجودهم واستمرارهم كحقيقة لا تنكر ، ويعنى أيضا أننا كشعوب عربية وقبل الاحتكاك بأوروبا لم نكن فى حاجة الى المسرح الأوروبى الذى « كان مقدرا عليه أن يطرق أمزجة الشعوب العربية لتتشكل وترقى » كما قال لنداو متفاخرا بدون وجه حق ، لأننا كشعوب عربية قبل الاحتكاك بأوروبا وقبل مارون النقاش والقبانى وصنوع ربما بمئات السنين قد وصلنا من خلال مسرحيات المحبظين الى الصيغة المسرحية الملائمة لنا والتى كنا نحتاجها كبشر وكمجتمع ••

أما الغريب فعلا فهو ذلك النسيان المريب لفن المحبظين فى كتابات معظم من تناول فترة ما قبل المسرح بصورته الأوروبية فى عالمنا العربى من الكتاب العرب (٥١) وان كان الأغرب فعلا أن يتجاهلها تماما الباحث على عقله عرسان فى كتابة الظواهر المسرحية

عند العرب (٥٢) فلا يذكرها بكلمة واحدة رغم بحثه عن كل شاردة وواردة فى الحياة العربية لتأكيد وجود الظاهرة المسرحية عند العرب ، وكذلك تجاهل الدكتور على الراعى التام لها رغم حماسه الشديد لكل ما يشتم منه رائحة المسرح أو أى من عناصره للتأكيد على أننا كعرب قد عرفنا المسرح حيث تجاهل تماما فى كتابه « شخصية المحتال فى المقامة والحكاية المسرحية » (٥٣) كل ما له علاقة بالمحبظين رغم اهتمامه بالتفاصيل المتعلقة بشخصية المحتال فى المقامات وخيال الظل وألف ليلة ونسى تماما شخصية المحتال فى عروض المحبظين رغم وجودها بشكل كان لابد أن يفرض نفسه على مثل هذا الرصد فهى أوضح وأوقع وظهرت فى فترة مبكرة من تاريخنا ، ومنها على سبيل المثال شخصية المحتال فى مسرحية « الحاج والجمال » ، والمحتالة فى مسرحية « المرأة المحتالة والمسافرين » ..

ولكن استمرار ظلم هذا الفن المسرحى العربى النقى يبدو أنه مازال قائما حتى اليوم !! .

فهل بعد كل ذلك يمكن أن تتصــور أن اتهامات لين لفن المحبظين جديرة بأى قدر من التصديق ؟ ومع ذلك يجب أن نؤكد أن ما سـجله لين عن « الفـلاح عوض » يستحق التقدير من جانبنا مثله فى ذلك مثل كل الرحـالة الأجـانب ليس بسـبب بعض آرائهم التى أثبتنا عدم صحتها ، ولكن لأنهم دون كل العرب قد احتفظوا لنا بكل ما نعرفه عن هــذا الفن المسرحى المتميز بأعترافهم ! فالمعرفة المتاحة لنا عن « المحبظين » وفنهم توافرت لنا فقط هى كتابات الرحـالة الأجانب نيبر وبلزونى ولين ووارنر ونرفال وليس من الكتـاب العرب الذين نظروا فيما يبدو الى فن المحبظين نظرة فوقية فتجاهلوه لأسباب خاصـة بظروفهم كما سـبق ايضاحه ، هذا التجاهل الذى لم يكن قائما قديما فقط ، بل استمر أيضا هذا التجاهل حتى أيامنا هذه فدارسونا العرب رغم اهتمـامهم بالمكانـة التى أثرت فى خيـال الظل ، وكذلك اهتمامهم بخيال الظل نفسه والأراجوز نسوا تماما « المحبظـين » ، بل وفى غمرة النسـيان

والسؤال الآن .. اذا كان فن « المحبظين » بريئا من الابتذال والخروج على القواعد الأخلاقية رغم « تقزز » لين الذى لم نجد له مبررا فى « حكاية الفلاح عوض » مما يجعلنا نتحفظ كثيرا على كل السمعة السيئة التى قامت أساسا اعتمادا على كلمات لين المشكوك فيها كما رأينا ، فما هو الوضع بالنسبة لاعتبار فن المحبظين فنا مرتجلا ، وهو السائد أيضا بين الدارسين وكأنه حقيقة أخرى لا ينبغى الاقتراب منها أو مناقشتها ..

الحقيقة التى لا شك فيها تدلنا على أن لين وغيره من الرحالة الأجانب لم يشر أية اشارة ولو مستترة بأى شكل من الأشكال الى أن فن « المحبظين » قد اعتمد بأى صورة من الصور على الارتجال ، كما لم يرد لديهم أى ذكر لارتجال أى ممثل فى كل العروض التى شاهدوها وسجلوها لنا ، وأقام على تسجيلهم هذا كل من اقترب من بدايات المسرح العربى دراساته ، ومع ذلك ، فاننا نلاحظ اجماعا غريبا من جانب الباحثين والنقاد العرب (٥٤) على الصاق صفة

الارتجـال بفن المحبظـين وعروضـهم ، بل ويذهب عدد منهم الى عقد مقارنة بين ارتجـال « المحبظين » المزعوم وبين الكوميـديا ديلـلارتى (**) ، وهو الفن الأوروبى الذى كـان لابـد أن يعرفـه الرحـالة الأجانب ، وبالتـالى لابد لهم من ملاحظة أوجه الشبه بينه وبين فن المحبظين فى حالة وجود الارتجـال فعلا ، ولكنهم لم يفعلوا ذلك لأن هذا الفن الشعبى العربى لم يتشابه بأى شـكل من الأشـكال مع الكوميـديا ديللارتى التى يعرفونهـا كجزء من تراثهم المسرحى ، وأيضـا لأن العروض التى شـاهدوها كانت بالفعل أبعد عن الارتجـال بأى معنى من المعـانى ، وهـو ما يمكن أن نستدل عليه ليس فقط من كتابات الرحالة الأجانب وخلوها من الاشـارة الى أنه فن مرتجل ، وانما أيضـا يمكن أن نتيقن من أنه ليس فنـا مرتجلا من مسرحية « حكـاية الفـلاح عوض » وتأكيد لين على وصف الشخصـيات وأبعـادها وأيضـا جمل الحوار المتبادلة فى المواقف المختلفة ، والتى لا تترك أية مسـاحة افتراضية للارتجـال فى المسرحيـة ، ليس

فقط وفقا لمنطق تتابع الأحداث وترابط الحوار بالنص
الذى أورده لين ولكن أيضا وفق رأى الدكتور على
الراعى نفسه فى المسرحية المرتجلة . وهنا قد يكون
من المفيد التعرف على مواصفات المسرحية المرتجلة
التى يحددها الدكتور الراعى وهو نفسه الذى أطلق
على مسرح المحبظين صفة الارتجال فى كتابه المسرحية
المرتجلة .

يحدد د . الراعى مواصفات المسرح المرتجل بأنها
تصوير كاريكاتورى للشخصيات والأحداث ، وتعتمد
محاور المسرحية أو « النمر » على قدرات الممثل الذى
يجمع دوره بين البهلوان والحاوى وممثل الميم ،
ويهدف الى ابهار المتفرج بعرض الشخصيات الغريبة
وتصرفاتها ولهجاتها معتمدا على الألفاظ البذيئة
المادية الصاخبة مع الرقص والغناء والقافية (٥٦) .

فهل توفرت هذه المواصفات فى مسرحية حكاية
الفلاح عوض على سبيل المثال وهى التى جعلها
الراعى نفسه مثالا لفن الارتجال اعتمادا على تفسيره

لما ذكره لـين عن المحبظين كمجمـوعة من الرجـال والصبيان الذين يعتمـدون على أسـاليب جريئـة فى الاضحاك من خلال حواراتهم وحركاتهم (٥٧) •

أعتقد أن الاجابة لابد أن تكون بالنفى الصريح لأن المسرحيـة لا تضم أسـاسـا أى « نمر » تظهر من خـلالهـا قدرات الممثـل على الأداء ، ولا يمكن تصـور أن أداء الفلاح عوض أو زوجته أو النـاظر أو شـيخ البلد أو حتى الخـدم يمكن أن يجمع بين البهلوان وممثل الميم والحـاوى ، فشخصيات مسرحية الفـلاح عوض بمواصفاتهـا وسـلوكياتها لا يشتم منها أى من ذلك خاصة وأنها تهدف الى عرض حـالة الفلاح عوض خـلال مراحل معينة تتوالى بالحتميـة والضرورة لتصـل ولو بشـكل فطرى، الى اثـارة مشـاعر محددة ولو كانت تنبيه الباشـا الى سلوكيات رجـال السـلطة التى يجلس على قمتها ! ! وبالتـالى فامكانية الارتجـال هنا يمكن أن تسىء الى كل ذلك على الأقل بتشتيت المشـاعر المراد اثارتهـا وهو مـا

لا يمكن تصور وقوع « المحبظ » فيه وهو الذى أثبت لين حرصه على تأكيد كل الملامح الخارجية للشخصية الدرامية بالملابس والاكسسوارات ، وبالتالى كان من المنطقى تصور اهتمامه بابراز الملامح الداخلية للشخصية وانفعالاتها وسلوكياتها وألفاظها ليس من خلال « النمر » التى لم ترد أصلا فى المسرحية ، وانما من خلال الموقف الدرامى والصراع المتدرج من نقطة الى أخرى كما رأينا .

نفس الأمر ينسحب على صفة أخرى من صفات المسرح المرتجل التى وضعها د. الراعى وهى اعتماد المسرحية المرتجلة على الألفاظ البذيئة ، حيث لم يورد لين ما يمكن تفسيره بالبذاءة لفظا أو حركة ، أما عن الشخصيات الغريبة ولهجاتها فلا أعتقد أننا يمكن أن نتصور أن شخصية الفلاح أو الكاتب أو شيخ البلد أو الزوجة من الشخصيات الغريبة على المجتمع المصرى ، وبالتالى اذا لم يتوفر فى عروض « المحبظين » الشخصيات الغريبة أو

« النمر » أو الأداء الذى يجمع بين البهلوان والحاوى وممثل الميم وغيرها من شروط المسرحيـة المرتجلة التى وصفها الراعى ، لذلك لابد أن نستقبل ببعض الشـك وصف فن «المحبظين » بأنه مسرح مرتجـل وجدير بالاحتقار لبذاءته ، أو على الأقل لا يستحق الوصـف كما أبلغنـا الرحـالة ، أو كما أرادوا تصويره ، وقد نجحوا فى ذلك .

والغريب أن تكرار كونه فنا مرتجـلا وبذيئا عند الراعى يعنى نوعـا من التناقض مع رأيه هو نفسـه عندما وصف كتابه أنه « جاء كخطوة فى سبيل البحث عن شـكل مسرحى قريب من روحنا لصياغة مسرحية لم أجدها مذكورة فى كتب دارسـينا أو على لسـان فنانينا الا مشـبعة بالازدراء أو الاسـتنكار ،أو فى القليل الاستخفاف ! » فهو لم يقدم أى استثنـاء لفن « المحبظين » باعتبـاره حسـب تفسـيره من المسرح المرتجل الذى كان معروفا قبل المسرح المرتجـل كمـا عرفناه فى مصر فى السنوات العشرين الأولى من هـذا القرن (٥٨) .

ونظرا لأن دراسة د . الراعى الرائدة عن المسرح المرتجل كانت الأولى من نوعها ، فقد أعتمد على الآراء والتفسيرات الواردة بها عدد كبير من الباحثين وتعامل معها كحقائق تاريخية ونهائية لا تقبل المناقشة لذلك تكرر كثيرا وصف فن « المحبظين » بأنه مسرح مرتجل وبذىء وحركات ممجوجة وغيرها (٥٩) رغم براءة فن « المحبظين » من كل ذلك على الأقل اعتمادا على وصف الرحالة الأجانب لمشاهداتهم التى لم يرد فيها ما يمكن الاعتماد عليه كمبرر للتفسيرات العربية الكثيرة لهذا المسرح وبصفة خاصة أنه مسرح مرتجل ، وكذلك مع المقارنة الغربية التى يعقدها البعض بين فن « المحبظين » والكوميديا ديللارتى التى لم ينتبه اليها الرحالة الأجانب واكتشفناها نحن فى فننا الشعبى ربما على سبيل الاحساس بالقصور العام أمام كون فن المسرح اكتشافا أوروبيا ولا يمكن أن يظهر عند أى شعب من الشعوب ، ولكن الحقيقة هى أن صناع المسرح العربى « المحبظين » قد قدموا مسرحا مشابها لمسرح قائم لدى الأجانب ، اذا ما كان مسرح

« المحبظين » مسرحا مرتجلا كما أرادوا لنا تصوره .. مع أنه لم يكن كذلك ! .

ولعل المغالاة فى التفسير التى أدت الى اعتبار فن المحبظين من الفنون المرتجلة والبذيئة يعود الى عدم الاهتمام بفصل هذا الفن الشعبى عن غيره من الفنون الشعبية الأخرى ولن نقول الخلط وعدم الفهم لصفات « المحبظين » التى تختلف عن الفنون الشعبية المعروفة فى ذلك الوقت وخاصة فن المهرج الهزلى حيث « كانت شخصية المهرج الهزلى سواء فى التمثيليات التى يؤديها فنانون أو تلك التى تؤديها الدمى مزيجا من نماذج المضحكين » كما يقول رشدى صالح وأهم صفاتها « أنها كانت عبارة عن أنماط تبالغ فى اضحاكها للجمهور ونقدها لهم ومجونها معهم وغفلتها أمامهم وحكمتها بالنسبة لهم ،وأنها كانت تكثر من القاء النكات البذيئة » (٦٠) .

ولا أظن أن هناك أية احتمالات للتشابه بين فن « المهرج الهزلى » و « المحبظين » يمكن أن تبرر هذا الخلط بين فن « المحبظين » وفن « المهرج الهزلى »

خاصة وأن المسرحيات الخمس التى وصفها لنا الرحـالة الأجانب لا يمكن أن تقودنـا الى الاقتنـاع بامكانية اســتغلال « المحبظ » لفن « المهرج الهزلى »وأساليبه ، وكلهـا لم تأت أية اشـارة اليها فيما أورده الرحـالة الأجانب عن مسرحيات « المحبظين » ، ولذلك فالخلط بينهما غير جائز ، ويؤدى بالضرورة ــ وقد أدى بالفعل ــ الى الاسـاءة لفن « المحبظـين » الذى كان فى كل الصور التى أوردهـا لنا الرحـالة الأجانب على درجة من الرقى الفكرى والسـلوكى واللفظى أكبر ولا شك من فن المهرج الشعبى الذى استغل الألفاظ الخـارجة والجنس للحصـول على ضحك واعجاب المشاهدين ، وقد بقيت لنا بعض أسـماء من هؤلاء المهرجين مثل « أبو عجور الذى يدل على الفلاح وقد تكون التسمية رمزا جنسـيا » و « قريب من هذه الشخصية من حيث دلالتها الجنسية شخصية على كاكا التى يحدثنا عنها الدكتور أحمد أمين فيقول انها شخصـية رجل يلبس الحذاء ويلبس فى وسطه حزاما يتدلى منه قطعـة على شكل الآلة الجنسية فى أضخم أنواعها وكان هذا المنظر

يثير ضحك النساء والرجال على العموم ضحكا بالغا » (٦١) .

ومثل هذا المهرج يحدثنا عنه نرفال فى زمن أقدم فيقول :

« كان هناك شيخ مرح يقوم بركبتيه بترقيص أجسام صغيرة ، تتصل ببعضها بخيط يخترق أجسامها ، وتشبه تلك التى يعرضها سكان اقليم سافوا عندنا ، غير أنها تعرض حركات صامتة أقل احتشاما من مثيلاتها عندنا . وهذه الأجسام ليست هى « القراجوز » الشهير الذى لا يعرض عادة الا فى صورة « خيال الظل » . وقد كانت هناك حلقة من النساء والأطفال والعسكريين قد تهللت وجوههم اعجابا ، فكانوا يصفقون فى براءة لهذه العرائس الفاجرة » .

وبالطبع فان كل هذه الأمثلة عن المهرج الشعبى الهزلى وأساليبه التى وصفت بالابتذال لا يمكن أن تنطبق بأى صورة من الصور على فن المحبظين الذى

تعرفنا عن قرب على نماذجه كما أوردها الرحالة الأجانب والتى لم يرد بها أى شىء يمكن أن يبرر هذا الخلط الغريب بين فن « المحبظين » وفن « المهرجين » فكل منهما كان فنا قائما بذاته له موصوعاته وشخصياته وأساليبه المختلفة عن الآخر ، وبالتالى فبراءة فن « المحبظين » كانت وما زالت هى التى تحتاج الى تكرار من جانب الباحثين ربما تكفيرا عن ذنب استمر طويلا عن طريق التكرار أيضا باتهام « المحبظين » .. الأبرياء !

وبسقوط تهمة البذاءة والارتجال عن فن «المحبظين» كما رأينا لابد أن يسقط معها أيضا تهمة « التنميط » للشخصيات التى يؤديها الممثلون ، وهى الصفة اللازمة لشخصيات المسرح المرتجل ، والتى كثيرا أيضا ما ما رددها البعض من النقاد العرب بالتبعية نظرا للتسليم بأن فن « المحبظين » فن مرتجل ولا أكثر ، فمثلا نرى « قد أدى اعتماد مسرح المحبظين على سمة التنميط فى الموضوع والشخصيات الى أن عملية المحاكاة

أصبحت نسبية » و « تتسم الشخصيات بالنمطية الشديدة مثل الخادم الذكى ، الضابط ، الطبيب ، القاضى ، اللص ، البخيل ، البائع الريفى ، والولد الأبله » (٦٣) ، وهو رأى يعتمد بالدرجة الأولى على قيام التمثيل ارتجالا عند « المحبظين » وهو ما تحفظنا عليه من قبل ، وكذلك النتيجة ، أى « التنميط للشخصيات » الذى لم نعثر عليه فى فن « المحبظين » كمصطلح يتناسب مع الفلاح عوض وزوجته أو الأعرابى الفقير أو الحاج والجمال كشخصيات حية متعددة الجوانب والمعالم فى مسرح المحبظين الذى لم يعرف أصلا شخصيات نمطية مثل الوارد ذكرها فى الرأى السابق ، والتى ربما توجد فى شخصيات خيال الظل ، والأراجوز والمسرح المرتجل وليس مسرح المحبظين .

وأيضا فقد وجد التنميط الحقيقى والمعترف به عند صنوع مثلا فى مسرحية موليير مصر وما يقاسيه حيث وردت الشخصيات كأنماط محددة المعالم وذات

بعد واحد تماما للجمهور ، وهو الأقرب للكوميـــديا ديللارتى ، وهو ما أدى الى البحث عن جذور لصنوع فى الكوميـــديا ديللارتى كمــا فعل البعض (٦٤) وهو الأمر الذى قد يكون أقرب الى المنطق خاصـــة مع اعتراف صنوع بتعلمه من موليير وجولدونى وشرايدان (٦٥) ، وجولدونى كما هو معروف قد اســتفاد بالكوميديـا ديللارتى كثيرا ، ومما يؤكد امكانية اســتفادة صنوع من الكوميديا ديللارتى هو أن صــنوع فى مسرحيته السابقة يورد شخصـــياته كل منهـا بصفته الوحيدة ، كالتالى :

« أسماء أشخاص اللعب وبيانهم »

جيمس : منشىء ومؤسس التياترو العربى عـام ١٨٧٠ ميلادية .

مترى : لعيب مشهور

حبيب : لعيب ماهر فى تقليد التجار .

اسطفان : لعيب شاطر فى تقليد العياق

عبد الخالق : خلبوص

حنين : مقلد الافرنج

الياس : جدع على نياته

بطرس : صاحب المكر والخديعة » (٦٦) .

ومثل هذه الأنماط تتكرر كثيرا عند صنوع مثل شخصية الخواجة «هنجس» فى مسرحية أبو ريدة وكعب الخير والتى كانت تثير الضحك بلهجتها العربية الغريبة والتى وان كانت قريبة كشخصية « خواجة » من شخصية « الرحالة الأجنبى » فى مسرحية « الأعرابى الفقير والرحالة الأجنبى » عند « المحبظين » الا انها عند « المحبظين » قد قدمت كنموذج لحالة ، وقد تثير الضحك على اللهجة الا أنها تشارك مشاركة فعالة فى الموضوع وبناء الحدث ، وبالتالى تبتعد عن النمط الذى اذا أردنا البحث عن أصول له أو نماذج فى فننا العربى ربما يكون وجوده أقرب عند ابن دانيال وباباته التى تضم العروس الشمطاء والقوادة والطبيب والصبى ومدرب الأسود والحاوى وبائع المعاجين

وغيرها وهو ما يسبق تاريخيا أيضا الكوميديا ديللارتى التى جرت العادة على ذكرها كل وقت مع فنوننا الشعبية وكأن هذه الفنون الشعبية قد اعتمدت على الكوميديا ديللارتى وهذا لا يتوافق مع الفترة الزمنية لكل منهما ، وحتى بافتراض وجود عناصر مشتركة بين الكوميديا ديللارتى وبين بعض الفنون الشعبية العربية فى القرن الثامن والتاسع عشر ، فالأولى أن نعيد التأثير لفنوننا الأقدم التى تشمل بشكل واضح هذه العناصر مثل خيال الظل الأقدم لا أن نعيد التمثيل الى الفن الأوروبى الأحدث أى الكوميديا ديللارتى ، وبالتالى فالأهم كما أظن مع ذكر الارتجال والتنميط ليس التلميح لاحتمال تأثر فننا الشعبى بهذا الفن الأجنبى ، وانما التأكيد على أن الفطرة العربية قد توصلت الى صورة مسرحية دون أى تأثر ، هذه الصورة المسرحية العربية تتطابق أو على الاقل تتشابه مع الفن الغربى ، فربما يعيد هذا الاعتراف بالحق القائم على المنطق الاعتبار

الى بعض فنوننا التى قضت عليها الفنون الوافدة .. (٦٧) .

تبقى نقطة أخيرة تتعلق بالسلوك الحضارى للجمهور العربى فى عروض « المحبظين » وبالتحديد ايقاف لعرض مسرحية « المحتالة والمسافرين » الذى وصفه نيبر بقوله :

« بعد أن كانت هذه السيدة قد جردت الكثيرين من ملابسهم ، قام شاب أزعجه تكرار هذه الحادثة السخيفة ، وصرخ معلنا استنكاره لهذه التمثيلية ولكى يثبت المتفرجون أن ذوقهم ليس أدنى من ذوق هذا الشاب ، أعلنوا بدورهم استنكارهم ، وأجبروا الممثلين على التوقف ، ولم تكن المسرحية قد شارفت نصفها بعد » (٦٨) .

وتدخل الجمهور بهذا الشكل لايقاف العرض يجب ألا يحسب على المشاهد فى ذلك العهد البعيد ، بل يجب أن يحسب له وللمسرحية ، لأنه يعنى قدرا

كبيرا من النجاح للعملية المسرحية كعرض ومتلق ، أو بمعنى آخر فان ذلك يعنى أن الايهام الدرامى فى المسرحية كان متميزا ومؤثرا بدرجة كبيرة فى المشاهد الذى توحد بدرجة ما مع المسرحية وأبطالها وخاصة من المسافرين الأبرياء ، ولذلك حدث نوع من الصدمة للحس الأخلاقى للمشاهدين فتدخلوا لايقاف العرض أو الجريمة التى يكشف أبعادها ، وحتى لا تتصور أن هذا التدخل من جانب الجمهور كان قاصرا على عروض المحبظين يمكن التنبيه الى استمراره أيضا مع الصورة الأوروبية للمسرح التى استحضرها صنوع الذى أخذ تدخل الجمهور لديه عدة صور منها « كأن يقول أحدهم سوف نرى ان كنت ستتركه يخطف محبوبتك ، أو يقولون لاحدى الممثلات كيف تفضلين هذا الأبله المعجرف على ذلك الشاب الغنى الوقور الذى يموت فى حبك » وكان أبو نظارة يختفى خلف الكواليس ليلقن الممثلين اجاباتهم المناسبة على ملاحظات الجمهور وكان الحديث بين ممثلى فرقته

وبين النظـارة يطول أحيانا بل قلما كانت تنتهى تمثيلية له من غير أن يلبى طلب الجمهـور ويظهر بنفسـه على خشـبة المسرح ويقول شيئا مضحكا وحديثا (٦٩) .

ولا ننسى هنا الاشـارة الى أن تدخل الجمهور وسـلوكه فى العروض المسرحية قد أخذ درجات متفاوتة منذ ايقاف عرض « المحبظين » واستمر حتى أثار قلق المسئولين مما أدى الى ظهور « مذكرة ارتين باى بشأن التنظيمات المسرحية » (٧٠) قبل صـنوع ، وقد أخذ صورا أخرى أكثر تأثيرا كما حدث مع صنوع نفسـه فى مسرحية « البنت العصرية » التى يعترف معها صنوع « كنت مضطرا الى أن أضـيف الى روايتى مشـهدا فيه تعترف الفتـاة اللعوب باخطائهـا وتندم وتتزوج ويفرح بذلك النظارة » (٧١) .

وهو ما يعنى أيضا اسـتمرار الحس الأخـلاقى للمشـاهدين يقظا يطلب الكمال من العروض المسرحية منذ أيام « المحبظين » وحتى أيام صـنوع ومع ذلك نجد تلك الدعوة الغريبـة التى تؤكد افتقاد المصريين

لهـذا الحس الأخـلاقى أو على الأقـل اقبـالهم على المسرحيات البذيئة والمشينة والجنسية !! .

ولكن .. هـل اقتصر فن « التمثيل المبـاشر » على مصر وفن « المحبظين » كنشـاط وحيد فى العـالم العربى ، وكأن ذلك مجرد استثناء .. الواقـع العربى يؤكد أن الأمـر لم يقتصر على « المحبظين » فى مصر كنوع وحيد للتمثيـل المبـاشر الذى عرفـه العرب قبل معرفة الصورة الأوروبية للمسرح .. حيث ظهرت أنواع أخرى فى العـالم العربى يختلف فنها عن المهرج الهزلى مثلمـا حـدث مـع فـن « الاخبـارى » فى العراق (٣٣) حيث كان العراقيون ولا سيما البغداديون يزاولون أفعالا تمثيلية يطلقون عليها اسـم الاخبارى وهى مشـاهد تمثيلية يمكن اعتبارها من النوع الذى يطلق عليه الاوروبيون اسـم الفارس Farce و « الاخبـارى كان مشـهدا يمـكن أن يوصـف بأنه تمثيلى لأن القـائمين به كانوا يرتدون مـلابس تثير الضـحك » كمـا يقول الدكتور على الزبيدى الذى يصـل بالاخبارى الى فترة زمنية أبعد بكثـير

من أواسـط وأواخـر القرن التاسـع عشر بقـوله « لم يكن هذا الاخبـارى حديث العهد آنذاك ، فهو على غرار الفصـول الهزلية التى كان يقوم بها الهزلى البغدادى المشـهور (ابن الحجـامة) وزميله الفكه (منصور) » (٧٣) .

ومهما كانت درجة الهزل فى عروض الاخبارى التى أدت الى القول « ان مثل هذا الجوق التمثيلى وسيلة من وسـائل تهديم الاخـلاق اذ لا ينفك ممثلوه من ارسـال الألفاظ البذيئـة والحركات القبيحة » (٧٤) فان حقيقة وجـود فن « الاخبارى » وامكانية تشـابهه مع فن « المهرج الهزلى » من جانب ومع فن « المحبظين » من جانب آخر ، وكذلك حقيقة وجود فن « الحكواتى » فى المغرب العربى (٧٥) ،يعنى أن وصـول الانسـان العربى الى الصـيغة الفنية الملائمـة له والمعبرة عنه كان أمرا طبيعيـا يثبت أن الأمزجـة العربية لم تكن عاجزة عن اكتشـاف فنهـا ، وأنهـا أيضـا لم تكن فى حاجة الى الصورة الأوروبية للمسرح التى يرى لنداو

وغيره أنها كانت ضرورة لتشـــكيل الأمزجـــة العربية وترقيتهـــا ! •

أيضا فان وجود هذه الفنون العربية النقية من أى تأثير غربى تجعل الاتهـــام للعقلية العربية أو الديـــانة الاسلامية أو غيرها من الاتهامات المتكررة والظـــالمة لنا لعدم معرفة المسرح غير صحيحة ، وعلى الأقل يجب أن نتعامل معهـــا بكثير من التحفظ خاصـــة وأننـــا كعرب عن طريق فن « المحبظين » و « الاخبـــارى » و « الحكواتى » وعن طريق الفطرة الشعبية قد توصلنا الى الفن المسرحى الذى لا يقل بحال من الأحوال عن الفن المسرحى الاوروبى فى بعض مراحله الزمنية وليس فى صورته فى القرن التـــاسع عشر ، وهو مـــا يعنى ضمنا واحتمـــالا كما حدث فى اليونان ، امكانية تطور هذه الصور العربية للمسرح الى الصورة الاوروبية ، أو الصـــورة العربيـــة للمسرح التى لا تقل عنها ، اذا ما أتيحت لهـــا نفس الفترة الزمنيـــة التى تزيد عند الاجانب الى أكثر من ألفى عام • وهو احتمـــال ليس

ببعيد بل كان من المحتمل أن يحـدث هـذا التطور
ما دام الأصل (المحبظين ـ الاخبارى ـ الحكواتى)
قد ظهر بهذه الصـورة المتقدمة مسرحيـا التى أثارت
اعجاب ودهشـة الأجانب .. ولكن الحملة الفرنسية .
والصـورة الأوروبيـة للمسرح ، وأهميـة « تشكيل
وترقية الامزجة العربية » من وجهة النظر الاوروبية
وأنصـارها من العرب المتأوربين قد أدت الى مـوت
هذه الفنون الشـعبية الأصـيلة ، ورغم خسـارتنا
الفادحة بموتها كفن عربى أصيل كان يحمل امكـانية
تطوره بما يناسب الذوق والعقـل والمزاج العربى ،
فعلى الاقل يجب أن يكون وجود هـذا الفن لدينـا
فى يوم من الأيام قبل معرفتنا بالحضـارة الأوروبيـة
مصـدر فخر لنا ، أو على الأقل أيضـا لعل اعترافنـا
بوجوده يحمينـا من أنفسـنا .. ومن اتهامنـا لنـا
بالتخلف والعجز والقصور (٧٦) .. و .. وغيرها من
الاتهامات الظـالمة التى يثبت فن « المحبظين » الذى
ظلمناه طويلا عدم .. عدالتها ! .

ويبدو أن اعادة التقدير لفنون الشعب العربى قبل احتكاكه بأوروبا كان لابد أن يحدث على يد مفكر أجنبى فربما نصدق أن مسرحنا العربى ليس وليدا غير شرعى للمسرح الأوروبى وهو ما حاولته الكاتبة الروسية تمارا بوتيستيفا فى كتابها ألف عام وعام على المسرح العربى (٧٧) ، ومما يبعث على مزيد من التفاؤل فى مجال اعادة التقدير لأنفسنا ولفنوننا الأصيلة ومنها فن « المحبظين » اتجاه المبدع العربى لمحاولة احياء هذا الفن المنقرض مثلما فعل أبو العلا السلامونى فى مسرحيته « مآذن محروسة » وكذلك عندما اختارت مصر رسميا أن تدخل مسابقة مهرجان المسرح التجريبى الثانى هذا العام بمسرحية المحبظاتية !! •

الهوامش :

(١) الجبرتى عجائب الآثار فى التراجم والاخبار ٠٠ ج٣ ـ ص ١٤٩ ، قدم الجبرتى وصفا لمكان العرض المســرحى لجنود الحملة الفرنسية يقول فيه : « كمل المكان الذى انشأوه بالأزبكية عند المكان المعروف فى لغتهم بالكوميدى ، وهو عبارة عن محل يجتمعون فيه كل عشر ليال ، ليلة واحدة ، يتفرجون على ملاعيب يلعبها بعض منهم بقصد التسلى والملاهى ، مقدار اربع ساعات من الليل ، بلغتهم ، ولا يدخل أحد اليه الا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة » ٠

لم يقدم الجبرتى وصفا للعرض نفسه واكتفى بوصفه « ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلى والملاهى » ربما لأن هذه « الملاعيب » لا تستحق الوصف مثلها فى ذلك مثل « الملاعيب » التى ترفع المثقف العربى عامة عن التعامل معهـــا مثل الفنون الشعبية العربية التى كان القصد منها « التسلى والملاهى » فى القرن الثامن عشر ٠

(٢) فاروق عبد القادر : « عن الاتجاهات الفكرية للمسرح العربى » مقال ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٢ ، دمشق خريف ١٩٧٧ ، ص ٩٠ ٠

ونفس الرأى فى كتابه : ازدهار فى سقوط المســـرح المصرى ، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ابريل ١٩٧٩ ، ص ٥ ٠

(٣) د· على الراعى : « **المسرح عند العرب قديما** » ، مقال ، مجلة العربى عدد ٢٢٥ ، الكويت أغسطس ١٩٧٧ ، وكتاب العربى « المسرح العربى بين النقل والتأصيل » عدد ١٨ ، ١٥ يناير ١٩٨٨ ، ١٣٢٥ ·

يقول : « يمكن القول بكثير من الوثوق بأن العرب ــ والشعوب الاسلامية عامة ــ قد عرفوا اشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحى لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر » ·

محمد كمال الدين : « العرب والمسرح » ، كتب الهلال ، عدد ٢٩٣ ، القاهرة مايو ١٩٧٥ ، ص ٧ ــ ٢٠ ·

(٤) فرحان بلبل : « **شخصية المؤلف المسرحى العربى وتأثره بالتيارات المسرحية العالمية** ، مقال ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٢ ، دمشق خريف ١٩٧٧ ص ١٢٠ ·

(٥) **رشدى صالح** : « **المسرح العربى** » ، مطبوعات الجديد ، عدد ٤ ، القاهرة يونيو ١٩٧٢ ص ٤٠ ــ ٤٢ ·

وسبق نشره بعنوان « دراسة فى التمثيل والمسـرح العربى » مجلة عالم الفكر ، المجلد الثـانى ، الكويت سبتمبر ١٩٧١ ، ص ٥٠٨ ·

(٦) **خليل مطران** : مقال بمجلة الهلال المصرية نشر عـام ١٩٤٢ · نقلا عن مجلة الهلال ، القاهرة أغسطس ١٩٨٦ ، ص ١٠٠ ــ ١٠١ ·

(٧) **أحمد حسن الزيات** : « **تاريـخ الأدب العربى** » ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، ب · ت ، ط٢٦ ، ص ٤٢٧ ·

(٨) د· عمر الدسوقى : « المسرحية نشأتها وتاريخهـا وأصولها » ، الانجلو ، القاهرة ١٩٥٧ ، ط ٢ ، ص ١٥ ·

(٩) د· محمود حامد شوكت : « الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث » ، دار الفكر العربى ، القاهرة ب· ت ، ص ١٣ ·

(١٠) د· على ابراهيم ابو زيد : « تمثيليات خيال الظل » ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ ، ط ٢ ، ص ٥ ــ ٢١ ·

(١١) حول المقامة وخيال الظل يمكن الرجوع الى :

د· ابراهيم حمادة : « خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال » ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩ ، القاهرة ، ص ١٣٢ · تراثنا ــ المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشر ، ١٩٦١ ·

د· على ابراهيم ابو زيد : السابق ·

د· على الراعى : فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى ، كتاب الهلال عدد ٢٤٨ ، القاهرة سبتمبر ١٩٧١، ص ١٠ ــ ٤٩ ·

د· سليمان قطاية : « نصوص من خيال الظل فى حلب» منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٧٧ ·

(١٢) د· على الراعى : فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى ·

محمد كمال الدين : « العرب والمسرح » ، كتاب الهلال ، عدد ٢٩٣ ، القاهرة ١٩٧٥ ·

علی عقلة عرسان : « الظواهر المسرحية عند العرب » ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ۱۹۸۵ ، ط ۳ .

(۱۳) محمد يوسف نجم : « المســـرحية فی الأدب العربی الحديث ١٨٤٧ ــ ١٩١٤ » ، دار الثقافة ، بيروت . لبنان ، ط ٢ ، ١٩٦٧ .

لنداو : « دراسة المسرح والسينما عند العرب » ص ١٠٦ .

محمد كمال الدين ــ العرب والمسرح ص ١٠٠ .

د. علی الراعی : « فنون الكوميديا من خيال الظل إلی نجيب الريحانی » السابق ، ص ٧٩ .

نجوی عانوس : « مسرح يعقوب صنوع » ، الهيئـــة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١٨ .

د. علی ابراهيم ابو زيد : السابق .

د. أحمد سمير بيبرس : « المسرح العربی فی القـــرن التاسع عشر » ، مكتبة سعيد رأفت جامعة عين شمس ، القاهرة ١٩٨٥ .

(١٤) يجمع عدد من الباحثين علی أن نيبر قد وصل الی مصر عام ١٧٦١ ومنهم :

محمد فتحی التهامی «المسرح العربی والبحث عن هويته» ، الفنون ، السنة السادسة ، عدد ٢٣ ، يناير ــ فبراير ، القاهـــرة ١٩٨٥ ، ص ٥٧ .

د. علی الراعی : المسرح فی الوطن العربی ص ٣١ .

د. عبد المعطی شعراوی : الدراما الشعبية فی مصر ، المسرح ، عدد ٢٥ ، أغسطس ١٩٨٤ ، القاهرة ص ١٧ .

أما د· نجم فيقول ان نيبر شاهد التمثيلية عام ١٧٨٠ ·
وما بين عامي ١٧٦١ ــ ١٧٨٠ تسع عشرة سنة غامضة فهل ــ بقى خلالها نيبر فى مصر دون أن يشاهد أى عرض مسرحى ، أم أن الأمر مجرد اختلاف فى التواريخ ، الأرجح لدينا أنه شاهد العرض بعد وصوله الى مصر وان كان كتابه الذى اعتمد عليه د· نجم لم يصدر الا عام ١٧٨٠ ·

(١٥) د· محمد يوسف نجم : « المسرحية فى الادب العربى الحديث » ، السابق ، ص ٧٣ ·

(١٦) د· نجم : السابق ص ٧٣ ، وقد اعتمد على وصف نيبر كل من : د· شعراوى : السابق ص ١٧ ، محمد التهامى : السابق ص ٤٧ ·

د· الجيار : السابق ص ٦٠ ، د· سرديرى . ص ٧ ، وغيرهم ·

(١٧) جيرار دى نرفال : « رحلة الى الشرق » ، ترجمة د· كوثر عبد السلام البحيرى ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩ ، ج ٣ ، ص ٢٥٨ ·

ويقول : « لا يقوم بالتمثيل الا الرجال الذين يؤدون الادوار النسائية أو يسندونها الى صبية فى أزياء النساء » ·

ويقول لين : « لا يوجد نساء فى فرق المحبظين فيقوم بدورهم رجل او صبى فى ثياب امرأة » نجم : السابق ، ص ٧٥ ·

(١٨) د· نجم : السابق ، ص ٧٤ ·

نجوى عانوس : السابق ، ص ١١ ·

تورد وصف المستشرق ٠ ج ٠ دى شابرول : نقلا عن « دراسة فى عادات وتقاليد سكان مصر المحدثين » الكتاب الاول ، من سلسلة « وصف مصر — المصريون المحدثون ترجمة زهير الشايب ، ط ٢ ، مكتبة الزنجى بمصر ١٩٧٩ ، ص ١٤٨ ٠

يقول : « وقد شاهدنا فرقة من الممثلين الهزليين فى القاهرة تتألف من مسلمين ويهود ومسيحيين ، ويدل مظهرهم انهم لا يصادفون حظهم فى هذه البلاد ، وهم يستخدمون فناء بيتهم كمسرح أحيانا ، ويقدمون عروضهم فى الشوارع أحيانا أخرى ٠ وقد رأينا أحد العروض ولكن لم نجد فى هذا العرض مايرضينا : لا الموسيقى ولا أداء الممثلين ، بالاضافة الى اننا لا نعرف من العربية ما يكفى لكى نفهم جيدا ، كما أننا وجدنا أنه ليس ثمة ما يدعو لعناء أن يترجم لنا معنى التمثيلية ، فقد كان كل شىء رديئا وعاريا من الذوق ، كما كان الاداء متكلفا وكان الامر يدور حول امـرأة عربية تستدرج المسـافرين الى خيمتها ، لتسرقهم وتسىء معاملتهم ثم تطلق سراحهم ، وعندما كانت المرأة قد تمكنت من سرقة كثيرين وتهيأت لتفعل الشـىء نفسه مع آخرين ٠٠ عبر احد التجار من النظارة بصوت عال عن القرف الذى يسببه له العرض ٠ وحتى لا يبدو الآخرون أقل رفاهة منه فقد سارعوا بايقاف العـرض ، بينما لم يكن الممثلون قد وصلوا بعد الى نصف التمثيلية » ٠

وهنا يجب ملاحظة التطابق التام بين رأى شابرول ونيبر فى الافكار والتعبيرات اللفظية بصورة تجعلنـا نظن أن شابرول قد نقل وصف نيبر حرفيا دون أن يرى العرض المسرحى خاصة وأن الاختلاف الوحيد بينهما هو كلمة « لا » التى يضعها شابرول كاضافة وحيدة على قول نيبر « كان مظهرهم ينم عن

النجاح الذى أصابوه من هذه البـــلاد ، ليصبح عند شابرول « يدل مظهرهم أنهم لا يصادفون حظهم فى هذه البلاد » ٠

(١٩) ١ ـ د٠ ناصر الحانى : «المصطلح فى الأدب الغربى»، صيدا ، بيروت ١٩٦٨ ، ص ١٣٥ ٠

٢ ـ د٠ مجدى وهبة : « معجم مصطلحات الأدب » ، مكتبة لبنان ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ٤٠٩ ـ ١٢١ ٠

٣ ـ فـــرد ب ، ميليت : جيرالدايدس بنتلى : « فن المسرحية » ، ترجمة صدقى حطاب ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦ ، ص ١٦ ٠

٤ ـ د٠ ناصر الحانى : السابق ، ص ١٥٨ ـ ١٥٩ ٠
للمزيد انظر :

د٠ ابراهيم حمادة : معجم المصـــطلحات الدرامية ، ٥٣٢ ، ومجلة المسرح ، عدد ٧ ، يونيو ١٩٨١ ، القاهرة ٠

د٠ كمال نادر : مجلة السينما والمسرح ، عدد ٥ ، السنة الأولى ، كانون الثانى ١٩٧٢ ، بغداد ٠

The Oxford Companion to the Theatre; Fourth Edition, Oxford Uinversity Press, 1983, UK. P. 646 — 647
272 — 170 — 6.

Frederick B. Shroyer, Louis G. Gardemal : Types of Drama , Los Angeles, 1970.

(٢٠) د٠ نجم : السابق ، ص ٧٤ ٠

(٢١) د٠ نجم : السابق ، ص ٧٤ ٠

(٢٢) لنداو : السابق ، ص ١٠٥ ٠

(٢٣) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ ، هامش ١٦٤ ·

(٢٤) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ ·

(٢٥) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ ·

(٢٦) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ ·

(٢٧) للمزيد من المثل عند اليونان انظر : د· محمد صقر خفاجة : « المأساة اليونانية » ، سلسلة الالف كتـــاب (٢٥١) الانجلو ـ القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٨٤ ـ ١٢٥ ·

د· على عبد الواحد وافى : « الأدب اليونانى القديم » دار المعارف ـ مصر ، ١٩٦٠ ·

د· محمد صقر خفاجة : « دراسات فى المســـرحية اليونانية » سلسلة الالف كتاب (٣٠٠) ، الانجلو القاهرة ، ٦٠ ـ ٦١ ·

(٢٨) قدمت الفرقة القومية للفنون الشعبية المصرية رقصة مشهورة باسم « رقصة الحصان » فى أواخر الستينات تعتمد على اثنين من الراقصين ونالت استحسانا كبيرا لطرافة الفكرة وقدرة أصحابها على التعبير الحركى ·

(٢٩) د· على الراعى : فنون الكوميديا من خيال الظل الى نجيب الريحانى ، السابق ، ص ٧٥ ـ ٧٦ ·

(٣٠) من الذين كتبوا وصف بلزونى عن « الحاج والجمال »: لنداو ـ نجوى ـ شعراوى ـ على الراعى ـ محمد كمال الدين ، السابق ذكرهم ، و د· مدحت الجيار : « اصــول المســرح العربى » المسرح ، عدد ٢ ، ابريل مايو يونيو ١٩٨٧ ، القاهرة ·

(٣١) جيرار دى نرفال : السابق ، ص ٢٥٩ ·

يقول : « كان هذا فى اغلب الاحوال هو معنى الفن التمثيلى وهدفه فى العصور الوسطى ، ومازال المصريون فى العصور الوسطى » ٠

(٣٢) لنداو : ص ١٠٦ ٠

(٣٣) لنداو : ص ١٠٦ ـ ١٠٧ ٠

(٣٤) د٠ نجوى عانوس : السابق ، ص ١٢ ٠

(٣٥) لمعرفة المزيد عن الرحالة الأجانب وخدماتهم غير الثقافية انظر ، كتاب د٠ محمد السمرة : « غربيون فى بلادنا » بيروت ١٩٦٩ ، ومقال ماجدة الزين « رحالات القرن التاسع عشر فى لبنان ٠٠ النية والهدف » ، مجلة الفكر العربى ، عدد ٥١ ، يونيو ١٩٨٨ ٠

(٣٦) د٠ عبد المعطى شعراوى : « الدراما الشعبية فى مصر حتى نهاية القرن التاسع عشر » ، مجلة المسرح ، عدد ٢٥ ، القاهرة ، اغسطس ١٩٨٤ ، ص ٢١ ٠

(٣٧) لنداو : السابق ، ص ١٠٧ ٠

(٣٨) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ ٠

(٣٩) لنداو : السابق ، ص ١٠٦ ٠

(٤٠) لنداو : السابق ، ص ١٠٨ ٠

(٤١) لنداو : السابق ، ص ١٠٧ ، نقلا عن لين ٠

(٤٢) لنداو : السابق ، ص ١٠٨ ٠

(٤٣) د٠ نجم : السابق ، ص ٧٤ ـ ٧٥ ٠

(٤٤) جيرار دى نرفال : « رحلة الى الشرق » ، ترجمة د٠ كوثر عبد السلام البحيرى ، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨ ، الطبعة الثانية ، ص ٤٨ ٠

تعلق المترجمة على قول نرفال : « ويسر المضريون كثيرا برؤية تمثيليات هزلية تهريجية يسمونها المعبزين » وفى هامش ١٧ تفسر كلمة (المعبزين)بقولها « ربما يقصد جيرار « المعنبون » وهذا الخطأ فى رأينا يعود الى أن المترجمة لا تعرف شيئا عن الموضوع « المحبظين » كنوع فنى رصده الرحالة ، وكان الأولى بها الاستفسار عن المعنى بدلا من أن تقدم لنا بتفسيرها دليلا جديدا على مدى ظلمنا لفن « المحبظين » الذى يجهله الكثير من العرب حتى بعض المثقفين منهم !! ٠

(٤٥) لمعرفة المزيد عن نرفال انظر البحث القيم الذى كتبته د٠ نفيسة عبد الفتاح شاش بمجلة عالم الفكر ، المجلد الحادى عشر ، العدد الثالث ، ديسمبر ١٩٨٠ ، الكويت ، بعنوان جيرار دى نرفال وعالم الأساطير المصرية ٠

(٤٦) د٠ نجم : السابق ، ٧٥ ــ ٧٦ ٠ ولنداو ص ١٠٨ ، ونجوى ص ١٢ ٠

ود٠ الراعى : ص ٧٧ ــ ٨٨ ٠

(٤٧) لنداو : السابق ، ص ١٠٨ ٠

(٤٨) رأى المحرر جريدة مصر فى عددها بتاريخ ١٩٧١/٧/٩ نقلا عن عبد الحميد غنيم : « صنوع رائد المسرح المصرى » ، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والنشـــر ، سلســـلة مذاهب وشخصيات ، القاهرة ، ص ١٩١ ٠

(٤٩) د٠ نجوى عانوس : السابق ، ص ١٣ ، ود٠ الراعى ص ٧٨ ٠

(٥٠) الفولكلور بالنسبة لعلماء الانثربولوجيا بصفة خاصة يعنى التراث الشعبى او التراث الشفاهى او للفن القولى او الفنون الكلاميـــة أو الآداب الشـــفوية(١٦) وهذا ما نجده فى قواميس ودوائر المعارف الانثربولوجية ، حيث ان الفولكور يعنى كل ماهو منقول شفاهة من المأثورات والأساطير والاحتفالات والأغانـــى والخرافات الخاصة بالشعوب(١٧) ٠

أو هو الأدب الشفاهى الذى يعنى ذلك الكيان المؤلف من التراث والتاريخ والأسطورة والقصص والحكايات التى تروىَ شفاهة وبشكل غير رسمى من جيل الى جيل(١٨) ، والذى لايكون مقتصرا على المجتمعات غير المتأدبة او السابقة على الأدب بل يوجد أيضا فى الحضارات المتقدمة ذات التاريخ القديم وذات التراث المكتوب(١٩) ٠

(١٦) أحمد أبو زيد ، مقدمة عن الانثروبولوجيا والفولكلور ، دراسات فى الفولكلور ، تأليف د٠ أحمد أبو زيد ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٩٧٢ ص ١٠ ٠

(١٧) Winick, Charles; Dictionary of Anthropology. A Littlefield Adams & Co. Totowa New Jersy 1977. P. 217.

(١٨) Wunter, D.E., and Whitten, P., Encyclopedia of Anthropology. Harper & Row. Publishers, New York, 1967. P. 290.

(١٩) السيد حافظ الأسود : « التراث الشفاهى ودراسة الشخصية القومية » ، عالم الفكر ـ ابريل ـ مايو ـ يونيو ١٩٨٥ ، المجلد السادس عشر ، العدد الأول ، ص ٢٧١ ـ ٢٩١ ٠

(٥١) ومنهم على سبيل المثال د٠ محمود حامد شوكت (الفن المسرحى فى الأدب العربى الحديث) ، ود٠ عمر الدسوقى

(المسرحية نشاتها وتاريخها واصولها) و د· عبد الرحمن ياغى (فى الجهود المسرحية) ·

(٥٢) على عقلة عرسان : « الظواهر المسرحية عند العرب »·

(٥٣) د· على الراعى : « شـــخصية المحتال فى الحكايـة والرواية والمسرحية » ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ابريل ١٩٨٠ ·

(٥٤) ومنهم د· على الراعى : الكوميدية المرتجلة ص ١٤ ــ ٦٥ ــ ٢٤ ·

و د· ابراهيـــم درديرى : تراث العـــرب فى الأدب المسرحى » ، جامعة الرياض ، ١٩٨٠ ، ص ٦ ــ ٧ ·

و د· مدحت الجيـــار : مجلة المســـرح عدد ٢ ، ابريل مايو يونيو ١٩٨٧ ، ص ٦٠ ·

(٥٥) عماد عبد الرزاق : الأشكال الشعبية ، مجلة الكويت ، عدد ٦٢ ، اكتوبر ١٩٨٧ ·

د· على الراعى : الكوميديا المرتجلة ، السابق ، ص ٢٤ ·

د· عبد المعطى شعراوى : السابق ·

رشدى صالح : السابق ·

(٥٦) د· على الراعى : الكوميديا المرتجلة . السابق ، ص ٣٩ ــ ٤١ ·

وقد انصف الأجانب فنهم اى الكوميديا الفنية او الملهاة المرتجلة فهذا هو بينار يقول : « كان لايطاليا عبقرية فى ميدان المسرح ، مادام التقليد والتغيير والتلويحات ، والخفة فى الحركة والسحر ، لكنها كانت غير قادرة على فن تراجيدى اصيل ، ولذلك

اتجهت الى الكوميديا لسهولة حركاتها وخفتها ، وجعلت منهـا فنا مسرحيا اصيلا ينبع من اعماق الشعب » ص ٨٣ ·

« وكانت جمهرة البهلوانات تقوم باعمال الشعوذة فى ميدان سان مارك بالبندقية ، وتتخذ فيه حانوتا ، وهذا السوق الدائم ان هو الا مسرح يأخذ من الشعب ويعطيه الهزليون يطوفون بالأرياف يعرضون حركاتهم التقليدية التى ورثوها عن الأجداد » ·

« كان هؤلاء يشتركون فى حفلات القصر ويستقبلهم الامراء ويقلدهم الشباب ، اعضاء جماعتهم عبارة عن مجموعة من الهواة يقدمون ويؤلفون عـــدة تمثيليات تتنـــاول الحوادث السارية » ص ٨٤ ·

ر· بينار : تاريخ المسرح ، ترجمة أحمد كمال يونس ، الالف كتاب ٣٩٤ ، المجلس الأعلى لرعـــاية الفنون والآداب : ١٩٦٣ ·

(٥٧) على الراعى : السابق ، ص ٢٤ ·

(٥٨) على الراعى : السابق ، ص ١٤ ــ ١٥ ·

(٥٩) رشدى صالح : السابق ، فاروق عبد القادر : السابق، ١٠ ، د· شعراوى : السابق ، ٢٢ ·

(٦٠) رشدى صالح : السابق ·

(٦١) رشدى صالح : السابق ، ص ٢٠٧ ·

(٦٢) عماد عبد الرزاق : السابق ·

(٦٣) « النمط ــ الطريقة او الأسلوب ــ والجماعة من الناس امرهم واحد · والصنف أو النوع أو الطراز من الشىء » ·

احمد حسن الزيات وآخرون : « المعجم الوســـيط » ، ومجمع اللغة العربية ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ٩٦٤ ·

النمط « هو المثال او النموذج الشكلى الذى يمثل فى ذهن الفنان او الأديب ويحتذيه فى التأليف · ومن جهة اخرى يمكن اعتباره الشكل الجمالى الذى يستنبطه القارىء او المستمع أو المشاهد للأثر الذى يقدم اليه · وكثيرا ما يخلط بين البنية والشكل النمطى للأثر الأدبى او الفنى ، فلكل اثر ادبى بنية خاصة به ، أما الشكل النمطى فهو مخطط عام يتفق فى التزامــه او محاكاته عدد كبير من الآثار الفنية او الأدبية » ·

د· مجدى وهبة : « معجم مصطلحات الأدب » ، السابق ص ٣٩٣ ·

أما الممثل النمطى والشخصيات النمطية فترد عند د· ابراهيم حمادة كالتالى :

ممثل نمطى Type

يدل المصطلح على :

١ ـ الممثل الذى يتلاءم مع دور واحد يجيد اداءه ، كدور الخادم او الشرير او العبيط ·· الخ ·

٢ ـ وتنميط الممثل اى اسناد نفس الدور المشابه اليه فى اكثر من مسرحية ·

٣ ـ وشـــخصية نمطية تعنى الشخصية بذات الملامح الخاصة شبه الثابتة ، وتظهر بها نفسها فى عدة مسرحيات ، وفى الملهاة الاغريقية فى عصرها الحديث ، وفى الملهاة الرومانية ، أصبحت الشخصية النمطية شبه خصيصة دائمة مثل : الخادم المخلص ـ الجندى النفاج ـ المومس ـ العبد الخبيث ·· الخ ، ص ٣٩٤ ·

الشخصيات المكرورة (المخزونة) (النمطية)
Stock Characters

الشخصيات المسرحية ذات الخصائص النفسية أو الاجتماعية أو الحسية المعينة التى تظهر تقليديا فى عدد من المسرحيات · فمثلا معظم مسرحيات القرن التاسع عشر الشجوية (الميلودرامية) مكرورة الشخصيات الرئيسية ، والتى تكاد تتمثل فى البطل والبطلة والشخصية الشريرة المعوقة الآمال ·

والمتفرج المصرى معتاد على رؤية الشخصيات المكرورة فى كثير من المسرحيات مثل الحماة الشاكسة ـ جندى الشرطة المشنب المجهول ـ الصعيدى الأبله ـ الزوج الخرع ـ المعلم البلدى ـ الخادمة اللعوب ـ رجل الدين المتحذلق فى نطق لغته العربية الفصحى ·· ص ١٨٥ ·

د· ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية ، السابق ·

(٦٤) د· عبد المعطى شعراوى : السابق على الراعى : الكوميديا المرتجلة ص ٢٤ ، رشدى صالح : السابق ·

(٦٥) د· نجم : « المسرحية فى الأدب العربى الحديث » السابق ، ص ٨٠ ·

(٦٦) د· نجم : صنوع دراسات ونصوص ، ص ١٩٠ ·

(٦٧) غاب عنا تشابه رئيسى بين « المحبظين » و « الكوميديا دميلارتى » وهو الخاص بالنشأة والمصدر المجهول فى كليهما ·· وعن الكوميديا ديللارتى··منشأها ومصادرها يقول باندولفى :«من الوقائع التاريخية ما فقد الخيط الواصل بينها فقدانا تاما ، من جراء ظروف تافهة أحيانا (انعدام الوثائق او ضياعها) ، هذا الخيط الذى يتيح الاهتداء فى هذه المتاهة ، وهى تفوق عددا ما يصرح به عموما · منها الكوميديا المرتجلة ، وهى لاتزال غامضة ، لا سيما من حيث منشأها » ·

« العديد من التفصيلات تعوزنا المعلومات بشأنها من ذلك تشكيل أولى الفرق الارتجالية ، وتكوينها وتنقلاتها » ٠

باندولفى : تاريخ المسرح ج٢ ، ص ٩ ٠

وللمزيد عن خيال الظل انظر : د٠ ابراهيم حمادة . ابن دانيال ٠

(٦٨) نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٧٤ ٠

(٦٩) نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث ، ص ٨٥ ٠

(٧٠) مذكرة ارتين باى بشأن التنظيمات المسـرحية ورد ذكرها عند : محمد عزيزة ص ٨٠ ، د٠ نجـم ص ٢١ ـ ٢٢ ، لنداو ص ١١١ ـ ١١٢ ٠

(٧١) نجم : صنوع دراسات « البنت العصرية » ٠

(٧٢) د٠ على الزبيدى : المسرحية العربية فى العـراق ، محاضرات ألقيت على طلبة قسم الدراسات الأدبية بمعهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ٦٦ ـ ١٩٦٧ ، ص ٢٣ ـ ٣٥ ٠

(٧٣) د٠ على الزبيدى : السابق ص ٢٦ ٠ نقلا عن العلاف . بغداد القديمة ١٢٥ ـ ١٢٦ ٠

(٧٤) د٠ على الزبيدى : السابق ص ٢٦ ٠

(٧٥) د٠ على الزبيدى : السابق + رشيد بن شنب ٠

(٧٦) رشيد بن شنب : فكرة المسرح والطقوس الاسلامية ـ دراسة ملحقة ، محمد عزيزة : الاسلام والمسرح ، ترجمة د٠ رفيق الصبان ، دار الهلال ، ص ١٣٩ ـ ١٧٥ ٠

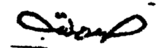
(٧٧) تمارا بوتيستيفا : « الف عام وعام على المسرح العربى » ترجمة توفيق المؤذن ، دار الفارابى ، بيروت ١٩٨١ ٠

الفهـــرس

الصفحة

رقم الايداع ١٩٩١/٩٢٨٥

الترقيم الدولى I.S.B.N. 977 — 01 — 2909 — 7



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

الغريب ان يستمر تيار المونودراما فى عالمنا العربى من المحيط الى الخليج ومنذ سنوات دون أية محاولة حقيقية للتعرف على هذا النوع واهميته وجدواه فى عالمنا العربى .

ومن الغريب ايضاً انتشار هذا النوع منذ سنوات فى مسرحنا العربى من المحيط إلى الخليج بشكل يدعو للدهشة ما لم نأخذ فى الاعتبار الظروف المحيطة للمسرح الجاد وصناعه فى عموم الوطن العربى .

15
3

العدد القادم

موسيقى قدماء المصريين

دكتور / محمود احمد الحفنى

١١٠ قــــرش

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب